DIE NATURTROMPETEN IN DEN KANTATEN J. S. BACHS

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

John Albert Sweeney

aus Columbus Ohio U. S. A.

Berlin 1961

Druck:

Ernst - Reuter - Gesellschaft
der Förderer und Freunde der Freien Universität e.V.

Dissertations - Druckstelle

Berlin-Dahlem, Garystr. 45, Tel.: 76 52 61, App. 668

DIE NATURTROMPETEN IN DEN KANTATEN J. S. BACHS

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

John Albert Sweeney

aus Columbus Ohio U. S. A.

Berlin 1961

868/61

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

Dekan: Professor Dr. Ernst Fraenkel
I. Berichterstatter: Professor Dr. Adam Adrio
II. Berichterstatter: Professor Dr. Kurt Reinhard

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juli 1961

Meinen Eltern

Pfarrer Dr.D. Samuel Harrison Sweeney

und

Alberta Beatrice King Sweeney

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Vorwort

Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich meinem hochverehrten Lehrer, dem Ordinarius für Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin, Herrn Professor Dr. Adam Adrio. Ihm möchte ich für seine große Hilfe, für zahlreiche Hinweise bei der Gestaltung der Arbeit und für seine Sorge um mein Wohlergehen als Gast in Deutschland von ganzem Herzen danken.

Die Arbeit habe ich in deutscher Sprache abgefaßt. Für mich als Ausländer war dies nicht immer einfach. Herr Dr. Martin Ruhnke vom Musikwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin hat mir dabei lange Zeit mit Rat und Tat wertvolle Hilfe geleistet. Auch ihm bin ich daher zu besonderem Dank verpflichtet.

Das Instrumentarium in Bachs Kantaten ist ein wichtiges, aber leider stark vernachlässigtes Kapitel der heutigen Bach-Forschung. Fast jede Stimme des Kantateninstrumentariums birgt Probleme in sich, die heute noch nicht völlig geklärt und gelöst sind. Außerdem ist der geistige Gehalt jeder einzelnen Stimme weitgehend unerforscht geblieben. Eine intensive Beschäftigung mit diesem Thema ist daher dringend notwendig.

Die vorliegende Arbeit über die Naturtrompeten in den Kantaten Bachs soll als Beitrag zu diesem Kapitel dienen. Zeigen doch die Trompetenstimmen die mannigfaltige Ausdruckswelt Bachs in voller Pracht.

In der Musikgeschichte des Abendlandes haben die Naturtrompeten stets eine besondere Bedeutung besessen [1]. Vom frühesten Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert hinein standen sie in höherem Ansehen als die anderen Instrumente. Besonders beim geistlichen Blasen galten sie als die symbolischen Instrumente Gottes, als eine Symbolisierung göttlicher Gegenwart. Auch die Tatsache, daß "nur die Würdige-

---

1) Vgl. dazu BehnM, BüttS, EhmT, MenkeG, SachsG, SachsH und SachsR.

ren auf der Trompete zu blasen pflegten", bildete die Fessel, der diese Instrumente jahrhundertelang nicht entzogen werden konnten. Bei den Hebräern, den Römern und im mohammedanischen Osten wurde die Trompete als Attribut weltlicher Macht den Priestern und Fürsten vorbehalten. Während der Kreuzzüge nahm nur die "edle" Reiterei die Trompete als Signalinstrument mit sich. Sogar als Zunft- und Stadtpfeifferinstrument verlor sie nicht ihr hohes Ansehen. Ihre bedeutungsvollste künstlerische Verwendung fand sie in den Kantaten J.S. Bachs. Hier tritt die Naturtrompete mit einer überragenden Lebendigkeit in den Dienst der Text-Interpretation.

Die Arbeit beginnt mit einer Statistik, in der alle Kantatensätze, in denen die Naturtrompete erscheint, aufgeführt sind. Die Statistik vermittelt die notwendigen Einzelheiten über die Quellen und die Neudrucke, über den Umfang und die Verwendung der Trompetenstimmen, über den Text und die musikalische Textausdeutung sowie über die Wiedergabe der Trompetenpartien. Nach diesem alle wichtigen Daten zusammenfassenden Überblick, auf den im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder zurückgegriffen werden muß, beschäftigt sich das 2. Kapitel näher mit den Problemen der musikalischen Textausdeutung, soweit sie in den Trompetenstimmen in Erscheinung treten. Hier wird versucht, von der "Affektdarstellung", der "Bildlichkeit", der "musikalischen Rhetorik" und der "Symbolik" her dem geistigen Gehalt der Trompetenstimmen und damit der Musik Bachs näherzukommen.

Das 3. Kapitel beschäftigt sich schließlich mit einigen Fragen, die heute bei der Wiedergabe der Trompetenpartien auftauchen.

Inhalt

Seite

Literaturverzeichnis und Verzeichnis der Abkürzungen..... 7

I. Die Naturtrompeten in Bachs Kantaten: eine Statistik..... 17

II. Die Naturtrompeten im Dienst der Text-Interpretation..... 128

III. Probleme der Aufführungspraxis..... 178

1. Zur Phrasierung..... 178
2. Die Ornamentik..... 200

Zusammenfassung..... 203

Literaturverzeichnis und Verzeichnis der Abkürzungen

AgrM	Agricola, Martin	Musica instrumentalis deudsch. Wittenberg 1529. Neudr.hrsg.v. Rob.Eitner, Leipzig 1896 in Pub.äl.prakt.u.theor. M.-Werke, Bd.20.
AlbrV	Albrecht, Christoph	Rühmung und Verkündigung. in Musik u. Kirche 1957.
AltenbV	Altenburg, Johann Ernst	Versuch einer Anleitung zur heroisch=musikalischen Trompeter= und Pauker=Kunst. Halle 1795. Neudr.hrsg.v. R. Bertling, Dresden 1911.
BachV	Bach, Carl Philipp Emanuel	Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Bln. 1753. Neudr.hrsg.v. W. Niemann, Leipzig 1925.
BehnM	Behn, Friedrich	Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. Stuttgart 1954.
BergN	Berger, Jean	Notes on Some 17th-Century Compositions for Trumpets and Strings in Bologna. in The Mus. Quarterly. Vol.37, No.3, 1951.
BeyO	Beyschlag, Adolph	Die Ornamentik der Musik. Berlin 1906. 2.Aufl., Leipzig 1953.
BG	Bach-Gesamtausgabe	Johann Sebastian Bachs Werke. Hrsg. v.d. Bach-Gesellschaft zu Leipzig. 46 Jahrgänge, 1851 - 1899.
BlankB	Blankenburg, Walter	Die Bedeutung des Kanons in Bachs Werk. in Bericht ü.d. wissenschaftl. Bach-Tagung Leipzig 1950.
BlankS	Blankenburg, Walter	Kann Singen Verkündigung sein ? in Musik u. Kirche 1953.

BlankV — Blankenburg, Walter — Von der Verwendung von Blechblasinstrumenten in Bachs Kirchenmusikalischen Werken und ihrer Bedeutung. in Musik u. Kirche 1950.

BlumeM — Blume, Friedrich — Musik, Anschauung und Sinnbild. in Festschrift Max Seiffert. Kassel 1938.

BuchV — Buchholz, Friedrich — Zum Verkündigungs-Charakter des Singens. in Musik u. Kirche 1956.

BurM — Burmeister, Joachim — Musica Poetica. Rostock 1606. Faks.-Nachdr. hrsg.v. Martin Ruhnke, Kassel 1955.

BüttS — Büttner, Manfred — Studien zur Geschichte der Trompete. Diss. Münster, 1953, mschr.

DahlF — Dahlhaus, Carl — Die Figurae superficiales in den Trakten Christoph Bernhards. in Kongress-Bericht, Bamberg 1953.

DammS — Dammann, Rolf — Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert. in Archiv f. M.-Wissensch. 1953.

DannM — Dannreuther, Edward — Musical Ornamentation. London 1893-95.

DannV — Dannreuther, E. — Die Verzierungen in den Werken von Johann Sebastian Bach. Autorisierte Übers. des Kapitels über J.S. Bach aus DannM von A.W. Sturm. in Bach-Jahrbuch 1909.

DregV — Dreger, Carl Otto — Die Vokalthematik Joh.Seb. Bachs. in Bach-Jahrbuch 1934.

DürrC — Dürr, Alfred — Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S. Bachs. in Bach-Jahrbuch 1957.

DürrS — Dürr, Alfred — Studien über die frühen Kantaten Joh.Seb. Bachs. Leipzig 1951.

EhmT	Ehmann, Wilhelm	Tibilustrium. Das Geistliche Blasen. Formen und Reformen. Kassel 1950.
EichC	Eichborn, Hermann Ludwig	Das alte Clarinblasen auf Trompeten. Leipzig 1894.
EichF	Eichborn, Hermann L.	Girolamo Fantini, ein Virtuos des siebzehnten Jahrhunderts und seine Trompeten-Schule. in Monatsh.f. M.-Geschichte 1890.
FeldM	Feldmann, Fritz	Mattheson und die Rhetorik. in Kongress-Bericht Hamburg 1956.
FeldN	Feldmann, Fritz	Numerorum mysteria. in Archiv f. Musikwissenschaft 1957.
FrottA	Frottscher, Gotthold	Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J.S. Bachs. in Bach-Jahrbuch 1926.
GoergS	Goerges, Horst	Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts. Studien über ein klangsymbolisches Problem und seine Gestaltung durch Bach, Händel, Gluck und Mozart. in Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 5. Wolfenbüttel - Berlin 1937.
GurM	Gurlitt, Wilibald	Musik und Rhetorik. in Helicon V, 1944.
HaasA	Haas, Robert	Aufführungspraxis der Musik. Potsdam 1931.
HofA	Hofmann, Heinrich	Über den Ansatz der Blechbläser. Kassel 1956.
JanZ	Jansen, Martin	Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht. in Bach-Jahrbuch 1937.
KellP	Keller, Hermann	Phrasierung und Artikulation. Kassel 1955.

KirM	Kircher, Athanasius	Musurgia Universalis. Rom 1650.
KocS	Kock, Hermann	Zu Bachs Instrumenten und zu ihrem Spiel. in Die Musikforschung IX, 1956.
KunT	Kunitz, Hans	Die Trompete. Leipzig 1958.
LippS	Lippmann, Arthur	Symbolism in Music. in The Musical Quarterly, Vol.39, 1953.
MajerMM	Majer, Joseph F.B.C.	Museum Musicum. 1732. Faks.-Neudr. hrsg.v. H. Becker, Kassel 1954.
MattBO	Mattheson, J.	Das Beschützte Orchestre. Hamburg 1717.
MattNO	Mattheson, J.	Das Neu=Eröffnete Orchestre. Hamburg 1713.
MattVK	Mattheson, J.	Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739. Faks.-Neudr. hrsg.v. M. Reimann, Kassel 1954.
MendP	Mendel, Arthur	On the Pitches in Use in Bach's Time - - I. in The Mus. Quarterly, Vol.41, 1955.
MenkeG	Menke, Werner	Die Geschichte der Bach- und Händeltrompete. London 1934.
MGG		Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel 1949 ff.
MiesF	Mies, Paul	Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten. Ein Beitrag zur Figurenlehre bei J.S. Bach. in Bach-Jahrbuch 1920.
MozartV	Mozart, Leopold	Versuch einer gründlichen Violinschule. Salzburg 1756. Neuausg. hrsg.v. Bernh. Paumgartner, Salzburg 1922.

NBA	Neue Bach-Ausgabe	Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Sämmtlicher Werke. Hrsg. v. Johann-Sebastian-Bach Institut Göttingen und vom Bach Archiv Leipzig. Kassel 1954 ff.
NeuC	Neumann, Werner	J.S. Bachs Chorfuge. Leipzig 1938.
NeuH	Neumann, Werner	Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs. Leipzig 1953.
NeuL	Neumann, Werner	Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. Berlin 1953.
PraeSM II	Praetorius, Michael	Syntagma Musicum. Band II : De Ornographia. Wolfenbüttel 1619. Faks.-Nachdr. hrsg.v. Wilibald Gurlitt, Kassel 1958.
III		Band III : Termini Musici. Wolfenbüttel 1619. Faks.-Nachdr. hrsg.v. W. Gurlitt, Kassel 1958.
QuantzV	Quantz, Johann J.	Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752. Neudr. hrsg.v. A. Schering, Leipzig 1926.
RichtK	Richter, B.F.	Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh.Seb. Bachs. in Bach-Jahrbuch 1906.
RichtL	Richter, B.F.	Bachs Musik für den Leipziger Universitätsgottesdienst 1723-1725. in Bach-Jahrbuch 1938.
RichtO	Richter, B.F.	Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel. in Bach-Jahrbuch 1908.
RuhnkeB	Ruhnke, Martin	Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. Kassel 1955.
SachsG	Sachs, Curt	Geist und werden der Musikinstrumente. Berlin 1929.

SachsH	Sachs, Curt	Handbuch der Instrumentenkunde. Leipzig 1920.
SachsOMH	Sachs, Curt	Our Musical Heritage. New York 1948.
SachsR	Sachs, Curt	Real-Lexikon der Musikinstrumente. Berlin 1913.
ScherK	Schering, Arnold	Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst. in Bach-Jahrbuch 1918.
ScherL	Schering, Arnold	Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Leipzig 1936.
ScherS	Schering, Arnold	Das Symbol in der Musik. Leipzig 1941.
ScherV	Schering, Arnold	Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters. in Bach-Jahrbuch 1904.
SchmBB	Schmitz, Arnold	Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. Mainz 1950.
SchmBWV	Schmieder, Wolfgang	Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joh.Seb. Bachs. Leipzig 1950.
SchüT	Schünemann, Georg	Bachs Trauungskantate 'Gott Beherrscher aller Dinge'. in Bach-Jahrbuch 1936.
SchwB	Schweitzer, Albert	J.S. Bach. Leipzig 1954 (urspr. 1908).
SeiB	Seiffert, Max	Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen. in Bach-Jahrbuch 1904.
SerN	Serauky, Walter	Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850. Münster 1929.
SmendN	Smend, Friedrich	Neue Bach Funde. in Archiv f. Musikforschung, 7, 1942.

SmendZ	Smend, Friedrich	Joh.Seb. Bach, Kirchenkantaten erläutert v. F. Smend, Berlin 1947, Heft III u. IV.
Spitta I, II	Spitta, Philipp	Johann Sebastian Bach. 2 Bände. Bd. 1 Leipzig 1873. Bd. 2, 1880.
SteglichB	Steglich, Rudolph	Joh.Seb. Bach. Potsdam 1935.
TerryBO	Terry, Charles S.	Bachs Orchestra. London 1932.
TerryCO	Terry, Charles S.	Bach. The Cantatas and Oratorios. 2 Bände. London 1925.
TiB	Titcomb, Caldwell	Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and Music. in The Galpin Society Journal, June, 1956.
UngB	Unger, H.H.	Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert. Würzburg 1941.
VirM	Virdung, Sebastian	Musica getutscht. Basel 1511. Faks.-Neudr. hrsg.v. L. Schrade, Kassel 1931.
VoiK	Voigt, W.	Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten. in Bach-Jahrbuch 1906.
WallK	Wallau, R.	Die Kirchliche Bedeutung der Bachschen Musik. in Kongress-Bericht d.Gesellschaft f. Musikforschung, Lüneburg 1950.
WaltherL	Walther, Johann G.	Musikalisches Lexikon. Leipzig 1732. Faks.-Neudr. hrsg.v. R. Schaal, Kassel 1953.
WustK	Wustmann, Rudolph	Joh.Seb. Bachs Kantatentexte. Leipzig 1913.
WustS	Wustmann, Rudolph	Tonartensymbolik zu Bachs Zeit. in Bach-Jahrbuch 1911.
ZiebS	Ziebler, Karl	Das Symbol in der Kirchenmusik Joh.Seb. Bachs. Kassel 1930.

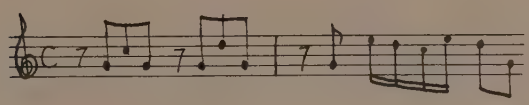
Erstes Kapitel

Die Naturtrompeten in Bachs Kantaten: eine Statistik

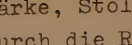
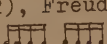
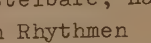
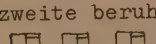
BWV 5 "Wo soll ich fliehen hin" (19. Sonntag nach Trinitatis)

EZ Lpz. 1724 (cf. DürrC,156).

5. Arie (Baß) "Verstumme, Höllenheer" ; 125 T. BG I, 143. "Tromba" (Bez. auf der Originalpartitur; für Quellennachweise, cf. SchmBWV,6 f.). In seiner Partitur unterscheidet Bach zwischen "Tromba" im 5. Satz und "Tromba da tirarsi" im ersten Satz und im Schlußchoral. b-b". G-Schl.
Verwendung: Transp. (in B; Grundton: Contra B). Solistisch (dazu Streicher + Oboen; B.c.u.Singstimme), intermittierend (auch imitatorisch), teils völlig selbständig (Triolen), zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen.
Text: "Verstumme, Höllenheer. Du machst mich nicht verzagt. Ich darf dies Blut dir zeigen, So musst du plötzlich schweigen. Es ist in Gott gewagt."
Versinnbildlichung: Stolz, Trotz (durch das Schrittmotiv mit einer Spreizung der Intervalle



in den Takten 1,15 u.45; cf. auch T.22-23. "Bei einer gewissen Spreizung der Intervalle bedeuten

die Schritte Stärke, Stolz und Trotz" ; cf.SchwB, 452), Freude (durch die Rhythmen  u.  in den T.3,4,5,6,usw. Um Freude auszudrücken gebraucht Bach meist zwei Motive. "Das erste besteht aus einer Folge rascher Noten und drückt mehr die unmittelbare, naive Freude aus; das zweite beruht auf den Rhythmen  oder  und versinnbildlicht eher freudige Bewegung" ; cf. SchwB,470), Kampfgetümmel (die dahinstampfenden Sechszehntel

in den T.5 u.49; cf. SchwB,454), Sieg (durch die Figur

im T.5), Frieden (durch das Motiv der ruhigen Wellenbewegung in den T.10,11,27,30,usw.; cf. SchwB,463), Höllenheer (durch das Motiv des Erschreckens, bzw. die Folge von auf derselben Note wiederholten Sechzehnteln und dann Achteln in den T.35,37,40 u.41). Als grammatikalische Sinnfigur (Ausruf, T.35 u.37).

Wiedergabe: mp. (Die Trompete muß äußerst kammermusikalisch wirken.) Meist portato u. legato. Die Triolen wären angenehm auszuführen. Triller: T.3,4, = (mit der Obersekunde beginnend; cf. DannM,164). Triller: T.12,56, = (mit der Obersekunde beginnend; cf. DannM, 166). Der Ton im T.29 (h', bzw. a' klingend) konnte zu Bachs Zeit befriedigend auf dem Naturinstrument ausgeführt werden.

BWV 11 "Lobet Gott in seinen Reichen" (Himmelfahrts-oratorium)

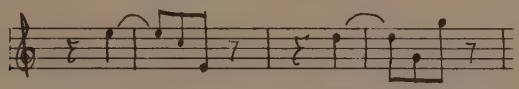
EZ Lpz. 1735 (DürrC,156).

1. Chorsatz "Lobet Gott in seinen Reichen" ; 217 T. BG II,1. Vermutete Parodie der WK "Auf ! zum Scherzen, auf ! zur Lust" deren Musik verschollen ist (cf. NeuH,193). "3 Trombe" (Bez. auf der Originalpartitur; Quellennachweise in SchmBWV,14). I (fis'-d"') G-Schl., II (d'-h") G-Schl., III (a-fis") G-Schl.

Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2 (teils imitatorisch), a3 als auch solistisch (Tromba I), im Mittelsatz schweigend (a3), teils selbständig, teils duplierend (Tromba I u. Violinen), intermittierend, Tromba III teilweise mit den Pauken laufend, zur instr. Einleitung, auch in den Zeilenzwischenspielen.

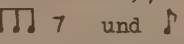
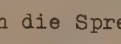
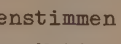
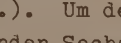
Text: "Lobet Gott in seinen Reichen, preiset ihn in seinen Ehren, rühmet ihn in seiner Pracht; sucht sein Lob recht zu vergleichen, wenn ihr mit gesammten Chören ihm ein Lied zu Ehren macht."

Versinnbildlichung: Freude (durch die Motive u. in den T.1,3,4,5,7,usw.), Seligkeit (auf dem Rhythmus beruhend in den T.8-9, 10-11, 40-41, 50-51, usw.; cf. SchwB,461 f.), Macht, Pracht, Stolz, Lob (durch die Spreizung der Intervalle in der 2. Trompetenstimme



in den T.45-48 u. 154-157; cf. auch Tromba III im T.87).

Wiedergabe: mf. Portato, leggiero (in den höheren Tonlagen) und legato. Cis" im T.30 (Tromba II) bot dem damaligen Spieler auch keine Schwierigkeiten.

11. Choralchorsatz "Wann soll es doch geschehen" ; 71 T. BG II, 40. Stimmen wie in Nr.1. I (a'-e''') G-Schl., II (fis'-d''') G-Schl., III (a-e") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2 als auch a3, teils selbständig, duplierend und intermittierend, zur instr. Einleitung (zur Ritornellumrahmung), in den Zwischenspielen.
Text: "Wann soll es doch geschehen, wann kömmt die liebe Zeit, dass ich ihn werde sehen in seiner Herrlichkeit ? Du Tag, wann wirst du sein, dass wir den Heiland grüssen, dass wir den Heiland küssen ? Komm, stell dich doch ein !" (Aus Sacers' Lied "Gott fähret auf gen Himmel", Strophe 7.)
Versinnbildlichung: Tumult (bei den dahinstampfenden Sechszehntelfiguren in den T.2,3,4,usw.), Mattigkeit und Müdigkeit (durch das synkopische Schrittmotiv in den T.2,3,4; cf. auch T.6,7. Auch der Rhythmus  gibt das müde Gehen wieder), Schreiten (durch die Motive  und  in den T.1,2,usw.; cf. auch die Spreizung der Intervalle in den 2. u.3. Trompetenstimmen im Takt 51, BG II, 51), Freude (nach den Motiven u.  in den T.1, 2,3,usw.). Um den Tumult des Lebens (die dahinstampfenden Sechzehntelfiguren), die vorwärtsstrebenden, aber matten Schritte der Gläubigen (die synkopischen Schrittmotive), und das jubelnde Erwarten des himmlischen Lohns (cf. die Freudenmotive und die hinaufsteigenden Töne in den oberen Trompetenstimmen) darzustellen. Die erste Trompete verstärkt und ergänzt sogar den c.f. an der Stelle: "Du Tag, wann wirst du sein" (T.42). Als rhetorische Sinnfiguren (Anknüpfung; T.13 ff.).
Wiedergabe: mf. (Die wichtigen Holzbläserstimmen dürfen nicht unterdrückt werden.) Leggiero.

BWV 15 "Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" (1. Osterfeiertag)

EZ Arnstadt 1703 (cf. DürrS,210).

1. Sonata: Arioso (Baß) "Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" ; 25 T. BG II, 135. "Clarino I,II, Principale" (Bez. auf der Originalpartitur; Quellennachweise in SchmBWV,19). Clarino I (g'-a") G-Schl., Clarino II (e'-h") G-Schl., Principale (c'-c") Sopran-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Sowohl a2 (einmal imitatorisch), a3 als auch kurz solistisch (Tromba I), zur instr. Einleitung, selbständig, teils wechselchörig mit den Streichern, fanfarenmäßig.
Text: "Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen und nicht zugeben, dass dein Heiliger verwese." (Ps.16,10)
Versinnbildlichung: Auferstehung, Seligkeit, die Macht und Herrlichkeit Gottes (durch das Motiv 7 in den T.6,7,23 u.24 und durch die akkordisch aufsteigende Figur

T.6,7; cf. SchwB,446), Sieg, Jubel, Freude (durch die Motive u. in den T.8,14, 15,17 u.18). Als grammatikalische Sinnfiguren (Unterbrechung, T.19). Als rhetorische Sinnfiguren (Steigerung, T.14-18).
Wiedergabe: mf bis f. Portato, leggiero. Grundfigur, zu spielen. Triller: T.24, = (auf der Obersekunde beginnend; cf. DannM,166; SchwB,302).

4. (5 in SchmBWV) Arie (Tenor) "Entsetzet euch nicht";

55 T. BG II, 143. Stimmen wie im ersten Satz. Clarino I (g'-a"), Clarino II (e'-g"), Principale (c'-c").

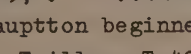
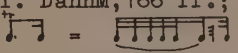
Verwendung: Nicht transp. Sowohl a3 als auch solistisch (Tromba I), selbständig, teils wechselchörig mit den Streichern, zur instr. Einleitung, auch in den Zwischenspielen.

Text: "Entsetzet euch nicht. Ihr suchet Jesum, er ist auferstanden und ist nicht hie." (Markus 16,6)

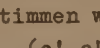
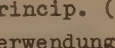
Versinnbildlichung: Hoheit, frohe Botschaft, unantastbare Gesetzmäßigkeit. Planmäßiger Verlauf der von Gott bestimmten Ereignisse (durch den Sechs-Viertel Rhythmus und den schrittmäßigen Charakter des Satzes). Auferstehen (durch Auferstehungsfiguren bzw. Aufwärtsbewegungen in den T.1,2, 3,usw.), Folgen, Sicherheit (im imitatorischen Duett zwischen Tromba I und Singstimme; cf. T.8 u.43), Friedsame Freudigkeit (durch das Motiv in den T.1,2,usw. "Rhythmen dieser Art finden sich bei andern Komponisten ziemlich selten. Bach aber verwendet sie mit Vorliebe, um die schönsten und biegsamsten Perioden daraus zu bilden. Die Verwandtschaft dieser Themen mit den Engelmotiven liegt zutage. Es handelt sich in beiden um die Darstellung einer fast überirdisch anmutigen Bewegung, durch die Bach die verklärte Freudigkeit, die den Schmerz überwunden hat, ausdrücken will." Cf. SchwB, 463). Als grammatikalische (Unterbrechung, Wiederholung) und rhetorische (Anknüpfung, verstärkte Wiederholung) Sinnfiguren (cf. T.12-14, 47-49 insbesondere).

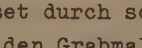
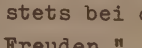
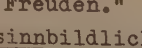
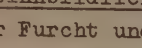
Wiedergabe: mp (mit Singstimme), mf (in den Zwischenspielen). Portato, leggiero. T.1,mp ! (Pauken auch !)

6. (7). Arie "Wo bleibt dein Rasen" (Terzett: Alt, Baß, Tenor); 84 T. BG II, 150. Stimmen wie in Nr.1. Clarino I (c"-a"), Clarino II (e'-a"), Principale (e'-c").

Verwendung: Sowohl a2 als auch a3, selbständig, als Instrumente des Sieges, teils fanfarenmäßig, jubelnd.
Text: "Wo bleibt dein Rasen, du höllischer Hund, wer hat dir gestopfet den reissenden Schlund, wer hat dir o Schlange zertreten das Haupt und deine siegprangende Schläfe entlaubt ? Sag Hölle, wer hat dich der Kräfte beraubt ? Hier steht der Besieger bei Lorbeer und Fahn', eilet, verrennet dem Rückgang die Bahn. Tod, greife den Stachel und würge um dich, du giftige Natter verneu're den Stich, ein Jedes versuche das Beste vor sich. Seid böse, ihr Feinde, und gebet die Flucht: es ist doch vergebens was ihr hier gesucht. Der Löwe von Juda tritt prächtig hervor, ihn hindert kein Riegel noch höllisches Tor."
Versinnbildlichung: Der göttliche Beistand. Sieg über das Übel. Stärke, Allmacht Gottes (durch den gleichförmigen Rhythmus, die akkordische Aufwärtsbewegung und die Spreizung der Intervalle; cf. T.29, 30 u.37, Tromba II). Freude (in dem Motiv , cf. T.30,34,38,usw.). Als grammatikalische Sinnfiguren (Unterbrechung, T.25,60,62,usw., Ausruf, T.28,75). Als rhetorische Sinnfiguren (Anknüpfung, Steigerung, T.78).
Wiedergabe: mf bis f. Leggiero, portato, Triller: T.39,79,  (geht am bequemsten; mit dem Hauptton beginnend; cf. DannM,166 ff.; SchwB, 302). Triller: T.40,80,  (mit der Obersekunde beginnend; cf. DannM,166).

8. (9). Sonata; 10 T. BG II,163. Stimmen wie in Nr.1. I (g'-a"), II (e'-f"), Princip. (c'-c").
Verwendung: Ständig a3, selbständig, im Wechselchorverhältnis mit den Streichern, zur Einleitung des dramatischen Dialogs.
Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand (cf. den

Text des folgenden Recitativs), Auferstehen, Sieg (mit den Auferstehungsfiguren des ersten Satzes; cf. T.7 ff.), Seligkeit ( , T.7), Freude ( , T.9).

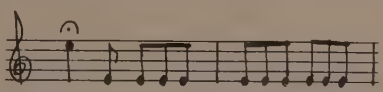
9. (10,11,12) Recitativ "Drum danket dem Höchsten" und Chor "Mein Jesu, mein Helfer" nebst Choral "Weil du vom Tode erstanden bist" ; 124 T. BG II, 164. Stimmen wie in Nr.1. I (g'-h"), II (e'-a"), Princip. (c'-c").
Verwendung: Sowohl a2 als auch a3, meist selbständig, als Fanfareneinschübe (im Schlußchoral).
Text: "Mein Jesu, mein Helfer, mein Port, die Fülle der Satzung und donnerndem Wort, bleib künftig mein Heiland, mein Beistand und Hort. Dir schenk' ich mich eigen, vertilge die Sünd', die sich noch in Geistern und Herzen befind; regier' die Begierden und halte sie rein, und weil du gebüsset durch schmerzliche Pein, so decke die Schulden den Grabmal und Stein. Weil du vom Tode erstanden bist, werde ich im Grab' nicht bleiben, mein höchster Trost dein' Auffahrt ist, Todsfurcht sie vertreiben; denn wo du bist da komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin, drum fahr' ich hin mit Freuden."
Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand. Sieg über Furcht und Tod durch Christi Auferstehung (durch Aufwärtsbewegungen in den T.48,93,96,99, usw.), feierliche Bestätigung der Glaubensgewißheit, die Allmacht Gottes (durch die gemessenen Schritte  in den T.44,45,usw.). Freude (u. ; cf. T.93,99,usw.), Stolz, Stärke (bei der Spreizung der Intervalle bes. in den T.68-69), Seligkeit (durch die Rhythmen  u.  ; cf. T.78,81 u.87).
Wiedergabe: mf. Leggiero, portato. Triller: T.123,  (mit der Obersekunde beginnend; cf. DannM,164; SchwB,302).

BWV 19 "Es erhub sich ein Streit" (Michaelisfest)

EZ Lpz. 1725 oder 1726. Auff. Lpz. 1726 (DürrC, 156).

1. Chorsatz "Es erhub sich ein Streit" ; 130 T. BG II, 255. 3 Trombe (Bez. auf der Originalpartitur; Quellennachweise in SchmBWV,24). I (g'-c''') G-Schl., II (c'-a") G-Schl., III (c'-a") G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Zumeist a3, selbständig, auch als Zeilenzwischenspiele, als Steigerungsmittel (cf. T.7,26 u.86).
Text: "Es erhub sich ein Streit. Die rasende Schlange, der höllische Drache Stürmt wider den Himmel mit wütender Rache. Aber Michael bezwingt, Und die Schar, die ihn umringt, Stürzt des Satans Grausamkeit."
Versinnbildlichung: Das Anstürmen eines ganzen Heeres von Teufeln wider die göttliche Macht (vgl. SchwB,444). Der Erzengel und sein Engelheer als Sieger (als Stürzer, Herrscher, Beschützer). Kampfgetümmel, Tumult (durch streitmotivische, also weitgespreizte sich hin und her bewegende Figuren; cf. T.26,27,usw.), Satan (durch das Schlangenmotiv

im T.12, usw.; cf. SchwB,445), Angst, Erschrecken, Sturz und Fesselung (in der folgenden Figur

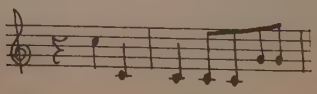


im T.42; cf. auch T.52 u.82), Stärke (durch weitgespreizte Intervalle in den T.26,37 u.58), Freude (in den Motiven und ; cf. T.41.61,usw.). Als rhetorische Sinnfiguren (Weissagung, T.58).

Als grammatikalische Sinnfiguren (Unterbrechung, Ausruf, T.64).
Wiedergabe: mf.

5. Choralbearbeitung: Arie (Tenor) "Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir" ; 140 T. BG II, 279.
Tromba. h'-c"'. G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Alleiniger Träger des C.f. "Herzlich lieb habe ich Dich". Solistisch (dazu Streicher, B.c. u. Singstimme).
Text: "Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir ! Führet mich auf beiden Seiten, Dass mein Fuss nicht möge gleiten, Aber lernt mich auch allhier Euer grosses Heilig singen Und dem Höchsten Dank zu singen."
Versinnbildlichung: Der göttliche Beistand. Die menschliche Liebe und Dankbarkeit zur göttlichen Hilfe.
Wiedergabe: mp (dolce). Triller: T.33,65, ♩ = (beim mäßigen Tempo; mit der Obersekunde beginnend; SchwB,302). Die Töne h' in den Takten 14,23,46 und cis" im Takt 99 waren ausführbar auf dem Naturinstrument.

7. Choral "Lass dein Engel mit mir fahren" ; 36 T. BG II,288. Stimmen wie in Nr.1. I (c"-c"'), II (c'-g"), III (c'-c").
Verwendung: Nicht transp. (in C). Sowohl a2 als auch a3, selbständig (als obligater, prachtvoller Trompetenchor), zur feierlichen Ausschmückung.
Text: "Lass dein Engel mit mir fahren Auf Elias Wagen rot Und mein Seele wohl bewahren, wie Lazrum nach seinem Tod. Lass sie ruhn in deinem Schoss. Erfüll sie mit Freud und Trost, Bis der Leib kommt aus der Erde Und mit ihr vereinigt werde."
Versinnbildlichung: Tod und Auferstehung (in der Figur



in den T.7 u.8, Tromba III; cf. auch T.12,13, 14-19, Tromba III), Friede und Ruhe (durch ausgehaltene Töne in den T.10,11,14 u.15), Freude (bei dem Rhythmus im T.16,usw.), Triumph und Erfüllung (z.B. in der Figur

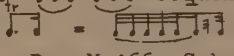
im T.9, Tromba I).
Wiedergabe: mf. Leggiero.

BWV 20 "O Ewigkeit, du Donnerwort" (1. Sonntag nach Trinitatis)

EZ Lpz. zw. 1723-27. Auff. Lpz. 1724 (DürrC,156).

8. Arie (Baß) "Wacht auf, wacht auf" ; 40 T. BG II, 318. Tromba (in der BG. Tatsächlich ist diese Partie stimmführungsgemäß für das Naturinstrument gedacht.) g-c"' ! G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Für einen virtuosen Spieler, solistisch (dazu Streicher + Oboen, B.c. und Singstimme), meist selbständig, teils intermittierend, zur instr. Einleitung, auch fanfarenmäßig, kammermusikalisch.
Text: "Wacht auf, wacht auf, verlorne Schafe, Ermundert euch vom Sündenschlafe Und bessert euer Leben bald, Wacht auf, eh die Posaune schallt, Die euch mit Schrecken aus der Gruft Zum Richter aller Welt vor das Gerichte ruft."
Versinnbildlichung: Die Gerichtsposaune. Erschrecken (durch den punktierten Rhythmus in den T.1,2,3,usw.; cf. SchwB,458), Ermunterung (durch die sich nach oben bewegenden Sprünge in den T.1,2,usw., durch Arabesken -- dazu die Triolen -- und auch durch die kurzgestoßenen, schritt-

mäßigen Achtelnoten in den T.25,26,29 u.30), der wankende Glaube (durch die unsicheren Schritte

im T.12, usw.; cf. dazu SchwB,456).
Wiedergabe: mf (ohne Singstimme). mp. Die punktierten Achtel (T.25 ff.) sind mp mit einem schweren staccato auszuführen (cf. SchwB,452). Die kurzen Noten des Feierlichkeitsrhythmus sind auch nicht leicht, sondern schwer zu betonen (SchwB,459). Die Triolen wären bequem zu spielen. Triller: T.7,40,  (mit der Obersekunde beginnend; DannM,166; SchwB,302).

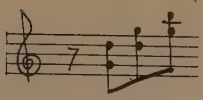
BWV 21 "Ich hatte viel Bekümmernis" (3. Sonntag nach Trinitatis; oder "Per ogni Tempo")

EZ Weimar 1714.

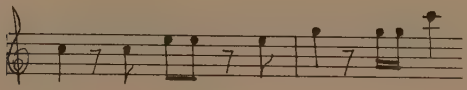
11. Chorsatz "Das Lamm, das erwürget ist" ; 68 T. BG V (1), 48. "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,28). I (e'-c"') G-Schl., II (c'-a") G-Schl., III (g-e") G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Fast immer a3, teils selbständig, fanfarenmäßig, oft wechselchörig mit den Oboen und Streichern, als Steigerungsmittel (im Permutationsverlauf), bilden einen homophonen Komplex auch während der Fuge (vgl. NeuC, 21 f.), zur zunehmenden Verdichtung des polyphonen Gewebes, als Träger des Fugenthemas (Tromba I als Comes; T.40 ff. und 62 ff.).
Text: "Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig zu nehmen Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob. Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Amen, Alleluja !" (Offenb.Joh. 5,12 u.13). Versinnbildlichung: Erniedrigung Christi auf Erden, "erwürget ist" (durch den Sturz der zwei oberen Trompetenstimmen zwischen dem zweiten und dritten Takt), der göttliche Beistand, Auferstehen, Sieg (durch die Figuren

im T.1,



in den T.6,9 und



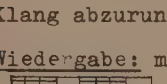
im T.40; cf. SchwB,446 f.), Macht, Herrlichkeit, (bei den sprunghaften akkordischen Aufwärtsbewegungen und der Spreizung der Intervalle in den T.40-41; cf. SchwB,452), Lobpreisen (in der Aufwärtsbewegung der Figuren; cf. T.1,6,9,40,usw.), Freude (durch die Motive ♫ ♩ oder ♬ in den T.1,3,6,9,26, usw.). Als feierliche Instrumente des Sieges. Wiedergabe: mf. Leggiero, portato. Triller: T.43, 65, ♩. = ♬𝅘𝅥𝅯 (wegen des schnellen Tempos; mit der Obersekunde beginnend). Triller: T.67, ♩ = ♬ ♬ (wenn das Tempo hier zu schnell wird, dann ist der Triller mit Sechzehnteln zu spielen; mit der Obersek. beginnend; cf. SchwB,302).

BWV 29 "Wir danken dir, Gott, wir danken dir" (Ratswahl)

EZ Lpz. 1731.

1. Sinfonia; 138 T. BG V (1), 275. Parodie der Sinf., Nr. 4, aus BWV 120a (Sinfonia post copulationem in BG XLI, 164; NBA I/33,98), die uns nur bruchstückweise überliefert ist. Die beiden erhaltenen Stimmen (Vla.u.Cont.) der Trauungskantate "stimmen mit denen der Ratswahlcantate bis auf geringe Abweichungen überein; ob im übrigen die Bearbeitung des Satzes ganz gleich ist, muß dahingestellt bleiben" (BG XLI). "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachweise in SchmBWV,37). I(d'-d'") G-Schl., II (d'-h") G-Schl., III (a-g") G-Schl.

   Verwendung: Transp. (in D), Zumeist a3, kurz solistisch (Tromba I),meist selbständig (fanfarenmäßig), kurz duplierend (Tromba I u. V. I, cf. T. 129 ff.), akzentuierend, um den Rhythmus zeitweilig zu verdeutlichen und zu verstärken, um den Klang abzurunden.

   Wiedergabe: mf. Leggiero. Triller: T.134,  (den ganzen Triller -- T.133 f. -- mit dem Hauptton beginnend; cf. DannM, 165; SchwB, 302).

2. Chorsatz "Wir danken dir, Gott, wir danken dir"; 91 T. BG V (1), 288. Stimmen wie in Nr. 1. I (d"-d"'), II(a'-h"), III (d'-c"').

   Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), imitatorisch, teils duplierend, intermittierend und selbständig, ständig thementragend (außer Tromba III, die zumeist eine Füllstimme ist), zur Verdichtung des polyphonen Gewebes.

   Text: "Wir danken dir, Gott, wir danken dir, und verkündigen deine Wunder." (Ps.75,1.)

   Versinnbildlichung: Hoheit. Dank für Gottes Gericht über die Stolzen; Richtigkeit der Folgsamkeit (durch Kanon, T.30,52). Göttliche Majestät.

Als rhetorische Sinnfiguren (Steigerung, T.62 ff.).
Wiedergabe: mf. Leggiero.

8. Choral "Sei Lob und Preis mit Ehren" ; 44 T. BG V (1), 316. Stimmen wie in Nr.2. I (d"-h"), II (a'-g"), III (d'-a").
Verwendung: Transp. (in D). Ständig a3, nur in den Zeilenenden, um den Klang in den Kadenzen abzurunden.
Text: "Sei Lob und Preis mit Ehren Gott Vater, Sohn, heiligem Geist, Der woll in uns vermehren, Was er uns aus Gnaden verheisst, Das wir ihm fest vertrauen, Gänzlich verlassn auf ihn, Von Herzen auf ihn bauen, Dass unsr Herz, Mut und Sinn Ihm festiglich anhangen; Drauf singen wir zur Stund, Amen, wir werdens erlangen, Glaubn wir aus Herzens Grund."
Versinnbildlichung: Göttliche Gegenwart; Majestät. Lob, Zuversicht. Freude (durch den Rhythmus im T.3, usw.).
Wiedergabe: mf bis f. Leggiero. Triller: T.3,7, 40,43, (mit der Obersekunde beginnend; cf. DannM,164; SchwB,302).

BWV 30 "Freu dich erlöste Schar (Johannisfest)
Geistliche Parodie der K.30a. (Die Instrumentalstimmen beider Kantaten erscheinen in der BG nur einmal bei K.30.)

EZ Lpz. wahrsch. 1738.

1. Chorsatz "Freue dich erlöste Schar" ; 160 T. BG V (1), 323. Dieser Satz kehrt am Schluß wieder (Nr.12) mit einer neuen Textstrophe. Parallelsatz von K.30a, Nr.1, bzw. Nr.13 (cf. BG XXXIV, 325 und BG V (1), 399). "se piace a 3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachweise in SchmBWV,39).

I (d'-d''') G-Schl., II (d'-h") G-Schl., III (d'-fis") G-Schl.

Verwendung: Transp. (in D). Sparsam, nicht obligat (Bach betrachtete seine Trompetenstimmen in dieser Partitur als quasi entbehrlich. Wahrscheinlich gehörten sie mehr zum weltlichen Bild.) Fast ständig a3, teils intermittierend, teils selbständig, in den Mittelsätzen schweigend, in den Zeilenzwischenspielen, leicht akzentuierend, zur Zunahme der Bewegtheit, zur Ausschmückung der Partitur. Die Trompetenstimmen bleiben unverändert in allen betreffenden Sätzen.

Text: "Freue dich, erlöste Schar, Freue dich in Sions Hütten ! Dein Gedeihen hat jetzund Einen rechten festen Grund, Dich mit Wohl zu überschütten."
der K.30a, Nr.1 "Angenehmes Wiederau, Freue dich in deinen Auen ! Das Gedeyen legt jetzund Einen neuen festen Grund, wie ein Eden dich zu bauen." Die beiden Texte drücken also ähnliche Gedanken aus.

Versinnbildlichung: Freude (im Motiv ♫♪ ; cf. T.3,9,16,usw.), Seligkeit (durch den Rhythmus 7 ♫♪♪|♪♪ in den T.3,4,12,13,28 u.29; cf. SchwB, 461 f.), Einssein und Festigkeit (Tromba 1-3 im Unisono in den T.9-12,16,25-28, usw.). Diese Versinnbildlichung durchdringt alle vier Sätze in den beiden Kantaten.

Wiedergabe: mp. Portato. So unaufdringlich wie möglich.

12. Chorsatz "Freue Dich, geheiligte Schar" (=Nr.1). BG V (1), 378.

Text: "Freue dich, geheiligte Schar, Freue dich in Sions Auen ! Deiner Freude Herrlichkeit, Deiner Selbstzufriedenheit Wird die Zeit kein Ende schauen."

BWV 30a "Angenehmes Wiederau, freue Dich"
(Huldigungsmusik für Joh.Christian von Hennicke auf Wiederau) Urbild der K.30.

EZ Lpz. 1737.

1. Chorsatz "Angenehmes Wiederau, freue dich". Siehe BWV 30, Nr.1. BG V (1), 323,399; BG XXXIV, 325 (Nur die Singstimmen u. Cont.). "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachweise in SchmBWV,40). Umfang wie in BWV 30, Nr.1.
Verwendung: Diesmal obligat. Für Weiteres, cf. BWV 30, Nr.1.
Text: "Angenehmes Wiederau, Freue Dich in deinen Auen ! Das Gedeyen legt jetztund Einen neuen festen Grund, Wie ein Eden dich zu bauen."

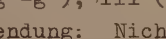
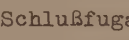
13. Chorsatz "Angenehmes Wiederau, prange nun in deinen Auen" (= Nr.1).
Text: "Angenehmes Wiederau, Prange nun in deinen Auen. Deines Wachstums Herrlichkeit Deiner Selbst= Zufriedenheit Soll die Zeit kein Ende Schauen !"

BWV 31 "Der Himmel lacht, die Erde jubiliret"
(1. Osterfeiertag)

EZ Weimar 1715. Aber nur in später überarbeiteter Form erhalten. Auff. Lpz. 1731 (NeuH,40; DürrC,156).

1. Sonata; 68 T. BG VII,3. "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmB,41). I (a-d") G-Schl., II (a-b") G-Schl., III (a-a") G-Schl. Jede Stimme beansprucht einen verhältnismäßig grossen Umfang.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Sowohl a2 als auch a3, auch unisono und imitatorisch, sehr be-

weglich, zur Verstärkung der Eingangsfanfaren, manchmal sehr sprunghaft (cf. T.10), teils duplierend, selbständig, intermittierend.
Versinnbildlichung: Auferstehung, die Allmacht Gottes (durch sprunghafte akkordische Aufwärtsbewegungen im Unisono in den T.1-4), Freude (durch die Motive u. in den T.1-12,usw.), Sieg, Jubel (durch Lach- und Jubilierfiguren, bzw. durch sich hin und her bewegende Sechzehntelfiguren, teils imitatorisch, teils im Unisono in den T.5-6, 7-9,usw.), Feierlichkeit (durch den punktierten Rhythmus in den T.28,35 u.46; cf. dazu SchwB,457).
Wiedergabe: mf bis f. Portato.

2. Chorsatz "Der Himmel lacht, die Erde jubiliret"; 71 T. BG VII,16. Stimmen wie in Nr.1 I(g'-d'''), II (g'-g"), III (c'-a").
Verwendung: Nicht transp. (in C). Sowohl a2 (Tromba I u.II im Schlußfugato), a3 als auch solistisch (Tromba I als Dux im Schlußfugato, T.63), schweigend in den Mittelsätzen (Adagio u.Allegro mit Quintkanonpaaren), meist selbständig (also nicht duplierend), als Fanfareneinwürfe, als Thementräger im Schlußfugato, akzentuierend.
Text: "Der Himmel lacht ! die Erde jubiliret Und was sie trägt in ihrem Schoss; Der Schöpfer lebt ! der Höchste triumphiret Und ist von Todesbanden los. Der sich das Grab zur Ruh erlesen, Der Heiligste kann nicht verwesen."
Versinnbildlichung: Freude (meist durch den Rhythmus  in den T.1,4,8,usw.), Auferstehung (mit den Aufwärtsbewegungen in den T.4,11,21,usw.), Sieg und Freudenjubel (durch Fanfareneinwürfe und auch durch den Schlußfugato).
Wiedergabe: mf bis f. Portato. Triller: T.4,8, 11,usw., (mit dem Hauptton beginnend; cf. DannM,165). Triller: T.4,11,usw., 

(mit der Obersekunde beginnend; SchwB,302).

9. Choral "So fahr ich hin zu Jesus Christ" ; 15 T. BG VII,50. Tromba I. c"-e'". G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Obligat dupliierend (mit V.I zusammen), in die höchsten Regionen steigend.
Text: "So fahr ich hin zu Jesu Christ, Mein' Arm tu ich ausstrecken; So schlaf ich ein und ruhe fein, Kein Mensch kann mich aufwecken, Denn Jesus Christus, Gottes Sohn, Der wird die Himmelstür auftun, Mich führen zum ewgen Leben."
Versinnbildlichung: Die Himmelsmajestat Christi. Das Geborgensein unter höherer Macht. (Pietistische) Todessehnsucht. Friedliches, seliges Hinauffahren als siegreiche Vollendung. Als rhetorische Sinnfigur (Steigerung). Cf. S. 152 infra; cf. auch die ganze Stimme in der Partitur !
Wiedergabe: mp. Leggiero und legato.

BWV 34 "O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" (Pfingstfest). Parodie der K.34 a (Urform unvollständig erhalten; nur V.I, VIa., B.c. und Singstimmen. Erhaltene Stimmen beider Kantaten gleichlautend.)

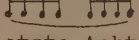
EZ Lpz. wahrsch. 1740/41 (cf. NeuH,43; DürrC,156).

1. Chorsatz "O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" ; 244 T. Überarbeitung. BG VII,117. "3 Trombe" (Bez. auf der Überschrift der Originalpartitur; Quellennachw. in SchmBWV,45). I (a'-d"') G-Schl., II (a'-h") G-Schl., III (d'-fis") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), meist selbständig, zur instr. Einleitung, teils in den Zwischenspielen, am fugischen Aufbau (65-89) nicht teilnehmend.

Text: "O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, Entzünde die Herzen und weihe sie ein. Lass himmlische Flammen durchdringen und wallen, Wir wünschen, o Höchster, dein Tempel zu sein. Ach lass dir die Seelen im Glauben gefallen."

der K.34a, Nr.1 "O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, Entzünde der Herzen geweihten Altar. Lass himmlische Flammen durchdringen und wallen, Ach lass doch auf dieses vereinigte Paar die Funken der edelsten Regungen fallen."

Versinnbildlichung: (Himmlische) Liebe und ihre Flammen. Entzünden (mit den herabsteigenden Sequenzen in den T.56-59, 95-97,usw.), Auflodern, ewiges Feuer (durch langgehaltene, getrillerte Töne, T.7,23,31,37,43,usw.), Freude (durch das Motiv 7 ♫♪ in den T.3,11,20,usw.), Seligkeit (durch den Rhythmus 7 ♫♩ in den T.13,14,usw.). Die Versinnbildlichung beider Kantaten ist gleich.

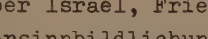
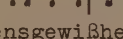
Wiedergabe: mp. Portato. Triller: T.7,31,usw., ♩ =  (mit dem Hauptton beginnend und das letzte Achtel oder Sechzehntel nicht trillernd; cf. DannM,165 f.

5. Chorsatz "(Friede über Israel !) Dankt den höchsten Wunderhänden" ; 88 T. BG VII,158. Stimmen wie in Nr.1. I (a'-d'"), II (c"-h"), III (d'-gis").

Verwendung: Transp. (in D). Ständig a3, teils duplierend, selbständig, intermittierend, zur instr. Einleitung, in den Zwischenspielen, um den Klang abzurunden. Die erhaltenen Stimmen beider Kantaten gleichen einander ohne wesentliche Abweichungen, was darauf schließen läßt, daß auch die Trompetenstimmen unverändert geblieben sind.

Text: "Friede über Israel ! Dankt den höchsten Wunderhänden, Dankt, Gott hat an euch gedacht. Ja, sein Segen wirkt mit Macht, Friede über Israel, Friede über euch zu senden."

der K.34a, Nr.4 "Friede über Israel !

Eilt zu den heilgen Stufen, Eilt, der Höchste neigt sein Ohr. Unser Wünschen dringt hervor, Friede über Israel, Friede über euch zu rufen."
Versinnbildlichung: Dank (bzw. Dahinschreiten  ; cf. T.5-7,usw.), Glaubensgewißheit (durch die gemessenen Schritte überall im Satz), Freude (mit dem Motiv im T.3,usw.), Friede (durch die gehaltenen Töne in den T.10,11, 49,54,usw.; cf. auch die langsam absteigenden Töne in den T.38-43 u.69-73). Die Versinnbildlichung (auch im übertragenen Sinne) beider Kantaten ist dieselbe.
Wiedergabe: mp. Portato. Triller: T.2, =  (lieber langsamer ausführen, mit der Obersek. beginnend; cf. DannM,164; SchwB,302; cf. dagegen AltenbV,117. Der Ton cis" (T.6,18, Tromba II) bot dem damaligen Spieler keine Schwierigkeiten.

BWV 34a "O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" (Trauungsfeier). Die Kantate ist unvollständig erhalten.

EZ Lpz. wahrsch. 1726 (cf. DürrC,156).

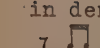
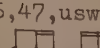
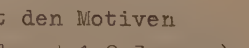
1. Chorsatz "O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe = BWV 34, Nr.1. BG XII,117 (Nur V.I, VIa., B.c. und Singst.); BG VII,117. Stimmen anscheinend wie in K.34, Nr.1.
Text: Siehe vorhergehende Kantate.

4. Chorsatz "Friede über Israel. Eilt zu den Heiligen Stufen" = BWV 34, Nr.5. Stimmen anscheinend wie in Nr.1.
Text: Siehe vorhergehende Kantate.

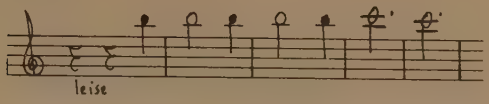
BWV 41 "Jesu, nun sei gepreiset" (Neujahr)

EZ Lpz. wahrsch. 1725 (cf. DürrC,156).

1. Choralchorsatz "Jesu, nun sei gepreiset" ; 213 T. BG X,3. "3 Tromb." (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,58). I (g'-d''') G-Schl., II (e'-h") G-Schl., III (c'-g") G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Sowohl a2,a3 (auch unisono, T.29-34,74-79) als auch solistisch (Tromba I teils duplierend als C.f. Verstärkung). Tromba III gesellt sich deutlich zu den Pauken. Meist selbständig, teils intermittierend, teils fanfarenmäßig, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen, zur C.f. Verstärkung (Tromba I, T.125-29, 142-92), zur Ritornellumrahmung.
Text: "Jesu, nun sei gepreiset Zu diesem neuen Jahr Für dein Güt, uns beweiset In aller Not und Gefahr, Dass wir haben erlebet Die neu fröhliche Zeit, Die voller Gnade schwebet Und ewger Seligkeit; Dass wir in guter Stille Das alt Jahr habn erfüllet. Wir wolln uns dir ergeben Jetz und immerdar, Behüt Leib, Seel und Leben Hinfort durchs ganze Jahr."
Versinnbildlichung: Die Müdigkeit, die in Christo Ruhe gefunden hat (durch den Rhythmus in den T.1,2,usw. "In idealisierter Form drücken synkopische Schrittmotive die Müdigkeit aus, die in Christo Ruhe gefunden hat." Cf. SchwB,456 f.), der Beistand Gottes (Christi), Stärke, Lobpreisen (durch die Aufwärtsbewegung

in den T.1,46,47,usw.), Freude (mit den Motiven  oder  usw., in den T.1,2,3,usw.), Gefahr (durch das Motiv des Erschreckens  in den T.29,30,31,usw. "Um das Erschrecken auszu-

drücken, verwendet Bach eine Folge von auf derselben Note wiederholten Achteln oder Sechzehnteln." Cf. SchwB,465.), Vollendung in guter Stille (durch die Figur



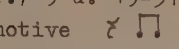
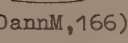
im T.116). Bitte um göttlichen Beistand für das neue Jahr. Als rhetorische Sinnfiguren (Steigerung, T.116).
Wiedergabe: mf. mp. Meist portato (in den schnelleren Sätzen).

6. Choral "Denn allein ist die Ehre" ; 45 T. BG X,58. Stimmen wie in Nr.1. I (g'-a"), II (e'-f"), III (c'-c").
Verwendung: Nicht transp. a3. Selbständig mit thematischem Rückgriff auf Nr.1 (♪ ♩ ♫ ♪). Als knappe, fanfarenmäßige Zeilenzwischenspiele.
Text: "Dein ist allein die Ehre, Dein ist allein der Ruhm. Geduld im Kreuz uns lehre, Regier all unser Tun. Bis wir getrost abscheiden Ins ewge Himmelreich, Zu wahrem Fried und Freuden, den Heiligen Gottes gleich. Indes machs mit uns allen Nach deinem Wohlgefallen. Solchs singet heut ohn Scherzen Die christgläubige Schar, Und wünscht mit Mund und Herzen Ein selges neues Jahr."
Versinnbildlichung: Müdigkeit, Gottesnähe, Stärke, Freude, Lobpreisen (durch das synkopische Schrittmotiv ♪ ♩ ♪ , die angeknüpften Freudenmotive ♫ ♬ und die sprunghaften, akkordischen Aufwärtsbewegungen

in den T.4-5, 9-10,usw.).
Wiedergabe: mf bis f. Portato.

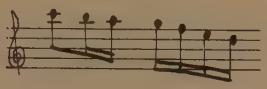
BWV 43 "Gott fähret auf mit Jauchzen" (Himmelfahrt)

EZ Lpz. wahrsch. 1726 (cf. DürrC,157).

1. Chorsatz "Gott fähret auf mit Jauchzen" ; 132 T. BG X,95. "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,61). I (c"-c'") G-Schl., II (g'-b") G-Schl., III (c'-f") G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Sowohl a2 (auch antiphonisch, T.94-99), a3 als auch solistisch (Tromba I), zur Einleitung der fugischen Entwicklung (Tromba I), als Träger des Fugenthemas (Tromba I als Dux, T.7,49), als Zeilenzwischenspiel, teils selbständig (a3) mit Freudenmotivik.
Text: "Gott fähret auf mit Jauchzen, und der Herr mit heller Posaune. Lobsinget, lobsinget Gott; lobsinget, lobsinget unserm Könige." (Ps.47,6 u.7.)
Versinnbildlichung: Hoheit (Tromba I). Sieg, Dahingehen, Stolz, Majestät, Freude, Lobpreisen (bes. durch die Aufwärtsbewegung des Fugenthemas in den T.7-9 u. 49-51; auch durch die Freuden- und Schrittmotive  , usw. in den T.51-52).
Wiedergabe: mf. Portato. Triller: T.101, =  (mit der Obersekunde beginnend; cf. DannM,166). Triller: T.131, = (mit der Obersekunde beginnend).

7. Arie (Baß) "Er ist's, der ganz allein" ; 62 T. BG X,115. Tromba. c'-c'". G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Solistisch (dazu B.c. und Singstimme). Zur instr. Einleitung, als Ritornellabrundung.
Text: "Er ists, der ganz allein Die Kelter hat getreten, Voll Schmerzen, Qual und Pein, verlorne zu

erretten Durch einen teuren Kauf. Ihr Thronen, mühet euch Und setzt ihm Kränze auf." (Jes.63.3.) Versinnbildlichung: Weltgetümmel, Erniedrigung (durch die absteigende Linie



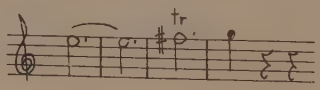
im T.1), Christus, das Liebliche und Selige (mit dem Rhythmus 7 ♫ ♩ , T.2,3,usw.; cf. SchwB,461), göttliche Gegenwart, Freude (durch die Motive ♩♫ ♫♫ , cf. T.1,6,usw.), der Kreuzestod, Erschrecken (durch die Folge von auf derselben Note wiederholten Achteln in den T.11 u.12), Auferstehen (in der großen Aufwärtsbewegung in den T.11,12 u. 13), Erinnerung an den quälenden Schmerz, "die Kelter" (durch den chromatischen Gang im Takt 24), Standhaftigkeit, Geduld am Kreuz (durch den langgehaltenen Ton in den Takten 25 u.26), Triumph, Sieg, Lob, Ehrerbietung (durch die sprunghaften, aufwärtsbewegenden Achtel und die folgende sich hin- u. herbewegende Freudenmotivik in den T.19-22,30-34, usw.). Göttlicher Beistand. Majestät. Wiedergabe: mf bis f. mp. Portato, leggiero u. legato.

11. Choral "Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ" ; 30 T. BG X,126. Tromba I,II col Soprano. Tromba III coll' Alto. Da die Naturtrompeten keine chromatische Führung in der eingestrichenen Oktave hatten, sind die Stimmen hier für Zugtrompeten gedacht. Es ist anzunehmen, daß alle guten Trompeter damals beide Instrumente besaßen.

BWV 50 "Nun ist das Heil und die Kraft" (Michaelistag)

EZ Lpz. zw. 1735-1744.

1. Chorsatz "Nun ist das Heil und die Kraft" ; 136 T. BG X,343. Tromba I,II,III (Bez.der BG). I (c"-e"') G-Schl., II (d'-h") G-Schl., III (a-g") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a3 als auch solistisch (Tromba I), selbständig, als Träger des Fugenthemas (Tromba I als Dux, T.29 und als Comes, T.111 jedesmal mit gleichzeitiger Umkehrung im Sopran), zum schlagartigen Einsatz (T.29,97,111), als Steigerungsmittel (Tromba I als letzter Dux im Permutationsverlauf), fanfarenmäßig (a3, bes.T.69, 134).
Text: "Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unsers Gottes seines Christus worden, weil der verworfen ist, der sie verklagete Tag und Nacht vor Gott." (Offenb.Joh.12,10.)
Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand. Triumph Gottes. Freude über dan Fall Satans (siehe Offenb. Joh.12). Kraft, Stärke (bei der schrittmäßigen Spreizung der Intervalle in den T.29-35 u.111-117), Sieg, Triumph (mit der Figur



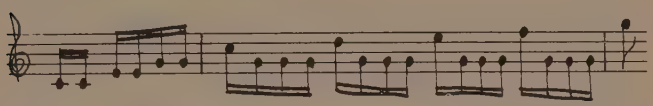
in den T.58-61; cf. auch die Auferstehungsfigur

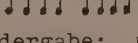
in den T.69 u.72), Freude (durch das Motiv ♫ ♪ in den T.34,35,36,usw.). Tromba I als rhetorischer Sinnfigur (Anknüpfung, Steigerung; cf. T.58-61).
Wiedergabe: mf. Leggiero, portato. Triller: T.60, ♩ = ♬ (hier lieber langsamer, mit der Obersekunde beginnend und mit den zwei letzten Sechszehnteln vorzugsweise als "Nachschlag"; cf. BachV,42; auch SchwB,302). Triller: T.135, ♩. ♪ = ♬ (mit der Obersek. beginnend; cf. DannM,166).

BWV 51 "Jauchzet Gott in allen Landen" (15. Sonntag nach Trinitatis "et ogni tempo")

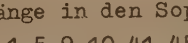
EZ Lpz. wahrsch. 1730 (cf. DürrC,157).

1. Arie (Sopran) "Jauchzet Gott in allen Landen"; 106 T. BG XII(2),3. "1 Tromba" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,70). c'-c'''. G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Solistisch (dazu V.I,II,Vla., B.c. und Singstimme). Duplierend, selbständig, intermittierend, fanfarenmäßig, festlich, glänzend, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen.
Text: "Jauchzet Gott in allen Landen ! Was der Himmel und die Welt Für Geschöpfe in sich hält, Müssen dessen Ruhm erhöhen, Und wir wollen unserm Gott gleichfalls jetzt ein Opfer bringen, Dass er uns in Kreuz und Not Allezeit hat beigestanden."
Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand "in Kreuz und Not", die Allmacht Gottes, Freude (durch Tumult- und Kraftmotive ineinandergeschlossen, durch die Aufwärtsbewegung



in den T.1,2,10,11,usw. und durch langgehaltene Töne in den T.6,36,42,usw.). Auch Lob und Dank für den göttlichen Beistand, Jauchzen, Frohlocken (durch Freudenmotive und Jubilierfiguren u.  in den T.1-5, 6-8,usw.).
Wiedergabe: mp. Zart, silbern. Meist portato.
Triller: T.6, (mit dem Hauptton beginnend; cf. SchwB,302).

5. Arie (Sopran) "Alleluja" ; 109 T. BG XII(2),20. Stimmen wie in Nr.1. c'-d'''. G-Schl.

Verwendung: Nicht transp. (in C). Solistisch (dazu V.I,II,Vla., B.c. und Singstimme), selbständig, Träger des Fugenthemas (als Comes, T.5; als Dux, T.41), in den Zeilenzwischenspielen.
Text: "Alleluja".
Versinnbildlichung: Glaubensgewißheit (durch den schrittmäßigen Charakter des Satzes), Freude (mit den Motiven 7 u. in den T.5,10, usw.), Lobpreisen (besonders durch die imitierenden Gänge in den Sopran- und Trompetenstimmen in den T.1,5,9,10,41,45,usw.).
Wiedergabe: mp. Meist portato. Triller: T.89,91,  (mit der Obersekunde beginnend; DannM,164).

BWV 59 "Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" (1. Pfingstfeiertag)

EZ Weimar 1716 (oder später; cf. NeuH,59).

1. Arie (Sopran, Baß) "Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" ; 61 T. BG XII(2),153. "a2 Tromba" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,78). I (c"-c'") G-Schl., II (c"-a") G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Sowohl a2 als auch solistisch, selbständig, auch imitatorisch, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen, quasi fanfarenmäßig, zu den Kanonbildungen (T.29,38,51).
Text: "Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen und Wohnung bei ihm machen."
Versinnbildlichung: Gesetzmäßigkeit (durch die Kanonbildungen in den T.15,18,29,38 u.51), Hoheit, Versicherung des göttlichen Beistandes, Halten, Folgen, Sicherheit (durch die Figuren

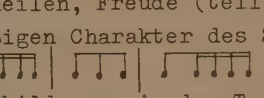
im T.15 und

im T.29), Freude (durch die Motive , u. in den T.1,7,10,13,usw.). Als rhetorische Sinnfigur (Anknüpfung, T.1).
Wiedergabe: mp. Meist leggiero. Triller: T.10, = (mit der Obersek. beginnend). Triller: T.51, = (mit der Obersek. beginnend).

BWV 63 "Christen, ätzet diesen Tag" (1. Weihnachtsfeiertag)

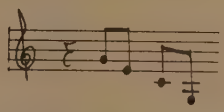
EZ (der Lpz. Fass.) 1723. Vorform (nicht erhalten) vor 1717 (cf. DürrS,42 ff. u. 72 ff.).

1. Chorsatz "Christen, ätzet diesen Tag" ; 289 T. BG XVI,53. NBA I/2,3 (Krit.Ber. I/2,7). "1 Clarin. Clarino 2. Tromba 3. Tromba 4." (Bez. auf den Originalstimmen; Quellennachw. im Krit.Ber., NBA I/2,10. I (g'-d''') G-Schl., II (e'-h") G-Schl., III (c'-g") Sop.-C-Schl., IV (g-g') Sop.-C-Schl.
Verwendung: Sowohl a2, a3 als auch a4. Tromba IV zumeist mit den Pauken laufend. Selbständig, auch imitatorisch, zum schlagartigen Einsatz, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen, in Kanonbildungen (cf. T.5,93,usw.), fanfarenmäßig (verkündigend), akzentuierend, um den Rhythmus zu verdeutlichen und zu verstärken, um den Klang abzurunden.

Text: "Christen, ätzet diesen Tag In Metall und Marmorsteine. Kommt und eilt mit mir zur Krippen Und erweist mit frohen Lippen Euren Dank und eure Pflicht. Denn der Strahl, so da einbricht, Zeigt sich euch zum Gnadenscheine."
Versinnbildlichung: Großes Ereignis, göttliche Gegenwart, Dahineilen, Freude (teils durch den schnellen schrittmäßigen Charakter des Satzes  , usw.; cf. auch die Kanonbildungen in den T.5 u.93), der helle Stern Bethlehems, "denn der Strahl, so da einbricht, zeigt sich euch zum Gnadenschein" (durch die lang ausgehaltenen, getrillerten Töne der 1. und 2. Trompetenstimmen in den Takten 133 bis 138). Als grammatikalische Sinnfiguren (Unterbrechung, Ausruf; T.36,72).
Wiedergabe: mf bis f. Leggiero. Triller: T.133, (mit dem Hauptton beginnend; cf. SchwB, 302).

7. Chorsatz "Höchster, schau in Gnaden an" ; 107 T. BG XVI,90. NBA I/2,38. Stimmen wie in Nr.1. I (c"-d'"), II (e'-g"), III (g-e"), IV (g-g').
Verwendung: Sowohl a2, a3, a4 als auch solistisch (Clarino I in der Fuge). Meist selbständig. Tromba I duplierend (mit Ob.I) in der Fuge (T.26-31). Zur Einleitung, zum schlagartigen Einsatz, in Zeilenzwischenspielen. Tromba I thematisch in den fugischen Aufbau einbezogen (als Dux,T.26). Tromba I thementragend (T.54,61) in fugenartiger Entwicklung. Teils fanfarenmäßig.
Text: "Höchster, schau in Gnaden an Diese Glut gebückter Seelen ! Lass den Dank, den wir dir bringen, Angenehm vor dir klingen, Lass uns stets in Segen gehn, Aber niemals nicht geschehen, Dass uns Satan möge quälen."
Versinnbildlichung: Freudige Anbetung (in der Aufwärtsbewegung der Tromba I

und der gleichzeitigen Abwärtsbewegung der Tromba IV



im Takt 1), freudige Ekstase (durch die Freudenmotive 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰 ; cf. T.4), Glückseligkeit (durch den Rhythmus 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰 in den T.5,6,usw.), Seufzen, Bitten, dann Freude (das Seufzermotiv abgelöst durch das Freudenmotiv

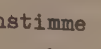
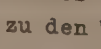
im T.28; cf. SchwB,477), zur Versicherung des göttlichen Beistandes, gemeinsame Dankbarkeit (durch die fugischen Entwicklungen in den T.26 u.54), Satan, quälender Schmerz, Erschrecken (durch den chromatischen Gang und durch das folgende Motiv des Erschreckens 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

in den T.61-63), Gottes Kraft, Beistand (durch sprunghafte akkordische Aufwärtsbewegungen in allen vier Trompetenstimmen in den T.1,11,usw.). Tromba I auch mit rhetorischer Sinnfigur (Steigerung, T.54, 61).

Wiedergabe: mf. Leggiero, portato, legato.
Triller: T.62, 𝅘𝅥𝅰 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (mit der Obersek. beginnend).

BWV 66 "Erfreut euch, ihr Herzen" (2.Osterfeiertag)
Parodie der verschollenen WK "Der Himmel dacht' auf Anhalts Ruhm und Glück".

EZ Lpz. Spätestens 1726 (cf. Krit.Ber., NBA I/10,21).

1. Chorsatz "Erfreut euch, ihr Herzen" ; 410 T. BG XVI, 169. NBA I/10,3. Parodie des einstigen Schlußchors "Es strahle die Sonne", Nr.8, aus der Geburtstagskantate. "una Trombe se piace" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in Krit.Ber., NBA I/10,7). Die Stimme ist wahrscheinlich bei der Parodierung hinzukomponiert worden (cf. Krit.Ber., NBA I/10,21 f.). fis'-e'". G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Ad libitum. Die Stimme geht bis auf eine Anzahl Halte- und Fülltöne mit der Violine I oder der Oboe I zusammen. Als virtuoses Ergänzungsinstrument, duplierend, intermittierend, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen, im Mittelsatz schweigend.
Text: "Erfreut euch, ihr Herzen, Entweichet, ihr Schmerzen, Es lebet der Heiland und herrschet in euch. Ihr könnt verjagen Das Trauern, das Fürchten, das ängstliche Zagen. Der Heiland erquicket sein geistliches Reich."
der WK: "Es strahle die Sonne, Es lache die Wonne. Es lebe Fürst Leopold ewig beglückt ... usw."
Versinnbildlichung: Leben und Herrschen (mit den ausgehaltenen Tönen in den T.1-3,29-31,51-53,79-82, usw.), Freude (durch die Motive u. in den T.3,7,10,usw.), zur feierlichen Bestatigung des göttlichen Beistandes (auch durch die imitierende Trompetenstimme zu den Worten "es lebet der Heiland und herrschet in euch" in den T.36 bis 41), Majestät, Stolz (besonders durch die Schrittmotive  und ). Festliches Gepräge (cf. Krit.Ber., NBA I/10,21 f.).

Wiedergabe: mp. mf. Portato, legato.

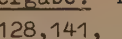
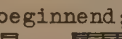
BWV 69 "Lobe den Herrn, meine Seele" (Ratswahl)
Umarbeitung der gleichnamigen K.69 a.

EZ Lpz. 1730.

1. Chorsatz "Lobe den Herrn, meine Seele" ; 164 T. BG XVI,283. Unverändert von der Urform übernommen. Vgl. K.69a, Nr.1 (BG XVI,373). 3 Clarini (Bez. im Titel eines alten, aus Bachs Zeit stammenden Umschlags; Quellennachw. in SchmBWV,91). I (d'-d''') G-Schl., II (d'-a") G-Schl., III (d'-fis") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I). Selbständig, zur instr.Einleitung, thematisch in die Fuge einbezogen (Tromba I, T.74, als Comes), als Steigerungsmittel (T.74), teils fanfarenmäßig.
Text: "Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Gutes getan hat." (Ps. 103,2.)
Versinnbildlichung: Herrlichkeit, Macht und Beistand Gottes (durch die sprunghaften akkordischen Aufwärtsbewegungen der 2. Trompetenstimme

in den T.1-2 u.127-128; cf. auch die Unisono-Stelle

im T.13), Freude (mit den Motiven und in den T.1,2,17,20,usw.), Lobpreisen (besonders durch die lang ausgehaltenen Töne in den T.14,20,42,usw.; auch durch die Fuge in den T.74-78, usw.).

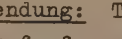
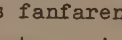
Wiedergabe: mf. Meist portato. Triller: T.1,2, 127,128,141,  (mit der Obersek. beginnend). Triller: T.42, (auf dem Hauptton beginnend; cf. SchwB,302). Triller: T.126,  (mit der Obersek. beginnend; cf. AltenbV,117).

6. Choral "Es danke Gott, und lobe dich" ; 23 T. BG XVI,325. Der Choral gehört nicht zum früheren Werk. Stimmen wie in Nr.1. I (fis'-d"'), II (d'-a"), III (d'-a").

Verwendung: Transp. (in D). Selbständig, obligat, teils fanfarenmäßig, teils um den Klang abzurunden, zumeist nur in den Zeilenenden als Steigerungsmittel.

Text: "Es danke, Gott, und lobe dich Das Volk in guten Taten. Das Land bringt Frucht und bessert sich, Dein Wort ist wohl geraten. Uns segne Vater und der Sohn, Uns segne Gott, der heilige Geist, Dem alle Welt die Ehre tu, Vor ihm sich fürchte allermeist. Und sprecht von Herzen: Amen !"

Versinnbildlichung: Dank und Lob für den göttlichen Beistand (durch die hohen Töne der 1. Trompetenstimme in den Zeilenenden), Ehrfurcht vor dem allmächtigen Gott, Freude (, Tromba I-III im Unisono in den T.16,17,19 u.20). Als rhetorische Sinnfiguren (Steigerung, Anknüpfung, T.2,5,8, 11,18,19,21).

Wiedergabe: zumeist mf. Leggiero, portato. Triller: T.13,  (Das letzte Achtel im neuen Takt wird nicht getrillert. Mit dem Hauptton beginnend). Triller: T.22,  (mit der Obersek. beginnend).

BWV 69a "Lobe den Herrn, meine Seele" (Ratswahl und 12. Sonntag nach Trinitatis).

EZ Lpz. 1724.

1. Chorsatz "Lobe den Herrn, meine Seele" = BWV 69, Nr.1. Vgl. BG XVI, Anh.

BWV 70 "Wachet ! betet ! betet ! wachet !" (26. Sonntag nach Trinitatis) Umarbeitung einer nicht erhaltenen Weimarer Fassung.

EZ der Urfassung Weimar 1716, der erweiterten Fassung Lpz. 1723. Auff. Lpz. 1723 (vgl. DürrC,157).

1. Chorsatz "Wachet ! betet ! betet ! wachet !" ; 80 T. BG XVI,329. "Tromba" (Bez. auf der Originalstimme; Quellennachw. in SchmBWV,94). c'-c'''. G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Teils selbständig, intermittierend, zur instr. Einleitung, teils fanfarenmäßig.
Text: "Wachet ! betet ! betet ! wachet ! Seid bereit Allezeit, Bis der Herr der Herrlichkeit Dieser Welt ein Ende machet."
Versinnbildlichung: Die Gerichtsposaune, Wachrufen, Erschrecken (durch die Bewegung des Aufrichtens und das angeknüpfte Motiv des Erschreckens

in den T.1,2,usw.; cf. auch den punktierten Rhythmus ♪ ♩. ♩. 𝅗𝅥 in den T.43 u.61, den Bach hier zur Wiedergabe des Erschreckens, Entsetzens und Verzweifelns verwendet; cf. SchwB,458), Vorwärtsschreiten in Gerechtigkeit, Freude (mit den Schritt- und Freudenmotiven 7 ♫ 7 ♫ | 7 ♪ ♬ 7 ♪♫ in den T.6-12,13,14,usw.), Wachen, Beten (durch die ausgehaltenen Töne der Trompetenstimme zu den Worten "wachet ! betet !" in den T.25-27,33,35 u.69-71).

Wiedergabe: mf. mp. Portato, legato. Triller: T.35, 70,72, ♪ = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (mit dem Hauptton beginnend). Die Töne es" (T.8,usw.) bez. dis" (T.62) boten dem damaligen Spieler des Naturinstrumentes keinerlei Schwierigkeiten.

2. Recitativ (Baß) "Erschrecket, ihr verstockten Sünder" ; 18 T. BG XVI,343. Stimme wie in Nr.1. c'-g". G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Selbständig, zur Einleitung.
Text: "Erschrecket, ihr verstockten Sünder ! Ein Tag bricht an, vor dem sich niemand bergen kann. Er eilt mit dir zum strengen Rechte, o sündliches Geschlechte, zum ewigen Herzeleide. Doch euch, erwählte Gotteskinder, ist er ein Anfang wahrer Freude. Der Heiland holet euch, wenn alles fällt und bricht, vor sein erhöhtes Angesicht: drum zaget nicht."
Versinnbildlichung: Erschrecken (durch das Motiv des Erschreckens, bzw. die Folge von auf derselben Note wiederholten Sechzehnteln 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♩ 𝄽 , usw. in den T.1-8 u.15-17), Vorwärtsschreiten der erwählten Gotteskinder (mit dem gemessenen, ruhigen Schrittmotiv ♪7 ♪7 ♪7 ♪ usw. in den T.8-11), göttlicher Beistand, Ruhe (durch den lang ausgehaltenen Ton im T.12). Als rhetorischer Sinnfigur (Anknüpfung).
Wiedergabe: mf. mp (T.9). Portato.

7. Choral "Freu dich sehr, o meine Seele" ; 34 T. BG XVI, 354. Auf Grund der Stimmführung nur für Zugtrompete.

9. Recitativ (Baß) "Ach, soll nicht dieser große Tag" ; 31 T. BG XVI,360. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Zugtrompete hier als Choral-C.f. nochmals verwendet worden.

10. Arie (Baß) "Seligster Erquickungstag" ; 68 T. BG XVI, 364. Stimme wie in Nr.1. c'-g". G-Schl.

Verwendung: Nicht transp. (in C). Selbständig.
Text: "Seligster Erquickungs=Tag, Führe mich zu deinen Zimmern, Schalle, knalle, letzter Schlag ! Welt und Himmel, geht zu Trümmern ! Jesus führet mich zur Stille, An den Ort, da Lust die Fülle."
Versinnbildlichung: Die Gerichtsposaune, Freude für die Auserwählten, Erschrecken für die Verdammten, Aufruhr am Ende der Dinge (durch Tumult- und Freudenmotive und das Motiv des Erschreckens

bes. in den T.41-43; cf. dazu SchwB,455). Als rhetorische Sinnfigur (Anknüpfung).
Wiedergabe: mf. Portato.

11. Choral "Nicht nach Welt, nach Himmel nicht" ; 13 T. BG XVI,368. Stimme für Zugtrompete.

BWV 71 "Gott ist mein König" (Ratswahl)

EZ Mühlhausen 1708.

1. Chorsatz "Gott ist mein König" ; 38 T. BG XVIII,3. "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,95). I (g'-a") G-Schl., II (g'-e") G-Schl., III (c'-c") G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Meist a3, schlicht, selbständig, akzentuierend, um den Klang zeitweilig abzurunden, um ein festliches Gepräge zu geben, fanfarenmäßig.
Text: "Gott ist mein König von altersher, der alle Hilfe tut, so auf Erden geschieht." (Ps.74,12).
Versinnbildlichung: Göttliche Gegenwart. Stolz, Allmacht Gottes (durch die sprunghaften akkordischen Aufwärtsbewegungen

in den T.1,13,30 u.36), Feierlichkeit (durch die Rhythmen ♫ ♫ ♩ und ♩. ♪ ♩ in den T.7,14 u. 35. Der punktierte Rhythmus verbindet sich in dem Empfinden des musikalischen Menschen mit der Vorstellung des Feierlichen; cf. SchwB,457).

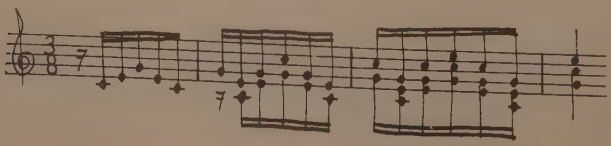
Wiedergabe: mf. Leggiero, portato. Abkürzung t : T.36, ♫ ♫ = ♫ ♫ (Das Zeichen t war eine Abkürzung für tenuto, tremolo oder trillo. Es handelt sich hier um eine besondere Anwendung einer Anticipation, eine Art Vorschlag. Ein Triller wäre an dieser Stelle unangebracht. "Um nun Sänger und Spieler auf die anticipirte Note aufmerksam zu machen, wurde ein t (tenuto) über die erste, meist punktirte Note gesetzt, damit dieselbe so lange wie möglich gehalten werde..." ; cf. Rust in der Vorrede zu BG VII, XiX).

5. Arie (Alt) "Durch mächtige Kraft" ; 35 T. BG XVIII, 22. Stimmen wie in Nr.1. I (c'-h"), II (c'-f"), III (g-c").

Verwendung: Nicht transp. (in C). Selbständig, solistisch a3, als Trompetenchor Einwürfe und Nachsatz.

Text: "Durch mächtige Kraft Erhälst du unsre Grenzen, Hier muss der Friede glänzen, Wenn Mord und Kriegessturm Sich allerorts erhebt. Wenn Kron und Zepter bebt, Hast du das Heil geschafft Durch mächtige Kraft."

Versinnbildlichung: Hoheit, Gesetzmäßigkeit, allmächtiger Gott (durch kanonische Einsätze der Trompetenstimmen mit dem Kraftmotiv

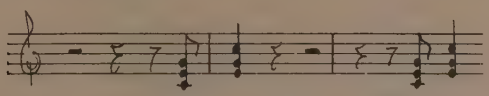


in den T.3-6 und 20-23), Weltgetümmel, Kampf, Erschrecken (Tromba I-III im Unisono mit dem Motiv

im T.10), göttlicher Beistand, Kraft, Freude (durch die Kraft- und Freudenmotive

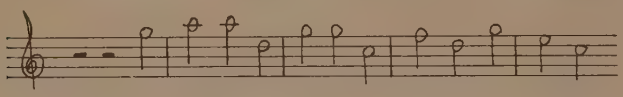
in den T.25-27). Als grammatikalische Sinnfiguren (Unterbrechung, T.20, Ausruf, T.25); als rhetorische Sinnfiguren (Anknüpfung, Steigerung).
Wiedergabe: mf bis f. Portato.

7. Chorsatz "Das neue Regiment" ; 103 T. BG XVI,36. Stimmen wie in Nr.1. I (g'-a"), II (e'-g"), III (c'-c").
Verwendung: Nicht transp. (in C). Ständig a3, knapp, fanfarenmäßig. Tromba I zitiert das Kopfmotiv des Fugenthemas (als Comes, T.80), als Steigerungsmittel (T.80).
Text: "Das neue Regiment Auf jeglichen Wegen Bekröne mit Segen ! Friede, Ruh und Wohlergehen Müsse stets zur Seite stehen Dem neuen Regiment. Glück, Heil und grosser Sieg Muss täglich von neuen Dich, Joseph, erfreuen, Dass an allen Ort und Landen Ganz beständig sei vorhanden Glück, Heil und grosser Sieg !"
Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand. Sieg (durch die Fanfaren



in den T.33-35), Freude, Feierlichkeit (mit den Motiven

in T.38), Stärke, Stolz (besonders durch die schrittmäßige Spreizung der Intervalle des Fugenthemas



in den T.80-83; cf. dazu SchwB,452).
Wiedergabe: mf bis f. Leggiero.

BWV 74 "Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" II (1.Pfingstfeiertag) Erweiterte Fassung der K.59.

EZ Lpz. wahrsch. 1725 (cf. DürrC,157).

1. Chorsatz "Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" ; 61 T. BG XVIII,107. 3 Trombe (Bez. im nachstehenden Titel v.C.Ph.E.Bach; Quellennachw. in SchmBWV,99). In K.59 sind nur 2 Trombe verwendet worden. I (c"-c"') G-Schl., II (c'-a") G-Schl., III (c'-e") G-Schl. Verwendung: cf. K.59. Die beiden ersten Trompetenstimmen (I,II) stimmen fast vollständig mit denen des Vorbildes überein. Kleine Veränderungen erscheinen in den Takten 24 (Trp.I : wegen Stimmführung -- um Quintenparallelen mit der V.I zu vermeiden), 29 (Trp.I : Die entsprechende Stelle des Vorbildes wird hier in die Singstimme (Alt) verlegt, und zwar eine Oktave tiefer. Das schöne Imitationsgeflecht wird dadurch völlig den Singstimmen überlassen. Eine neue, interessante Begleitung wird eingefügt, an der die Trompeten nicht teilnehmen), 36 (Trp.II : wegen der Stimmführung -- um sich besser und effektvoller in den Trompetenchor einzufügen),

52 (Trp.II spielt nun duettmäßiger mit der Trp.I zusammen, während Trp.III die alte Stimme der Trp.II übernimmt), 58 (Trp.II : wegen Stimmführung und Steigerung). Die Trp.III läuft meistens mit den Pauken zusammen. Die neue Trompetenstimme dient zur Klangfülle und Verdichtung des Gewebes.
Text: wie in K.59.
Versinnbildlichung: cf. K.59.
Wiedergabe: wie in K.59.

8. Choral "Kein Menschenkind hier auf Erd" ; 13 T. BG XVIII,146. Nicht auf K.59 zurückzuführen. "Tromba I col Soprano". Auf Grund der Stimmführung für Zugtrompete.

BWV 75 "Die Elenden sollen essen" (1. Sonntag nach Trinitatis).

EZ Lpz. 1723.

8. Sinfonia; 52 T. BG XVIII,175. Tromba (Was die Instrumentierung betrifft, sind die Angaben der Originalpartitur nicht erschöpfend; cf. BG XVIII,xix. Quellennachw. in SchmBWV,101). Auf Grund der Stimmführung für Zugtrompete.

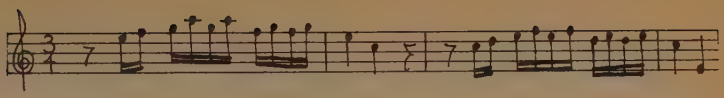
12. Arie (Baß) "Mein Herze glaubt und liebt" ; 60 T. BG XVIII,183. Tromba. c'-c"'. G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Solistisch (dazu V.I,II,Vla., Cont. u. Singstimme). Meist selbständig, teils intermittierend, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen.
Text: "Mein Herze glaubt und liebt, Denn Jesu süsse Flammen, Aus den die meinen stammen, Gehn über mich zusammen, weil er sich mir ergibt."
Versinnbildlichung: Göttliche Gegenwart. Freude (meist durch die Figur in den T.1,2,34,35,

52, usw.), Glaubensgewißheit (durch die gemessenen Schritte in den T.1,8,26,29,usw.; cf. SchwB,452), der Segen Gottes, "Jesu süsse Flammen, aus den die meinen stammen", Liebe (mit der Triolenbewegung in den T.2,4,5,6,usw.), Stolz durch ausgehaltene Töne in den T.3,7,11,usw., und durch die große Spreizung der Intervalle in den T.18 u.19). Als rhetorische Sinnfigur (Anknüpfung).
Wiedergabe: mp. Portato, legato. Bewegung der Triolen= .

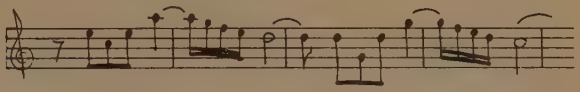
BWV 76 "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"
(2. Sonntag nach Trinitatis)

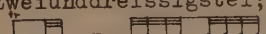
EZ Lpz. 1723.

1. Chorsatz "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"; 137 T. BG XVIII,191. "1 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,103).
e'-c'''. G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Selbständig, zumeist antiphonisch mit der Oboe I, zur instr. Einleitung, als Zeilenzwischenspiele, teils fanfarenmäßig, als Steigerungsmittel (in der Stretta, T.116), thematisch in die Fuge einbezogen (als letzter Comes zum Schluß in der Engführung, T.116).
Text: "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündiget seiner Hände Werk. Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre Stimme höre." (Ps.19, 2 und 4.)
Versinnbildlichung: Freudige und selige Verkündigung der Herrlichkeit Gottes in der Natur und in seinem Wort. "Die Feste verkündiget", "die Himmel erzählen", Freude, Stolz, Seligkeit (zuerst durch Freuden-, Fall- und Schrittmotive



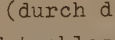
in den T.1-4 und dann durch Seligkeitsrhythmen, Fall- und Schrittmotive



in den T.5-8 und auch 20 bis 27,usw.; cf. die ausgehaltenen Töne, die die Ausbreitung der "Verkündigung" darstellen, bes. in den T.59-63 und 123-125), Lob, Einssein (durch Imitation; cf. Tromba, Oboe I und Violino I in den Takten 1 bis 8; cf. auch die Fuge, T.67 u.116), Feierlichkeit (mit den Rhythmen und in den T.54, 55, 66,usw.).
Wiedergabe: mf. Portato. Triller: T.12, (mit dem Hauptton beginnend und mit c" als letztem Zweiunddreissigstel; vgl. DannM,165). Triller: T.55,  (mit der Obersekunde beginnend).

5. Arie (Baß) "Fahr hin, abgöttische Zunft" ; 55 T. BG XVIII,211. Stimme wie in Nr.1. e'-h".
Verwendung: Nicht transp. (in C). Solistisch (dazu V.I,II,Vla.,B.c. und Singstimme). Selbständig, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen.
Text: "Fahr hin, abgöttische Zunft ! Sollt sich die Welt gleich verkehren, Will ich doch Christum verehren, Er ist das Licht der Vernunft."
Versinnbildlichung: Fall (durch die Motive

und

in den T.1,5,17,usw.), Freude (mit den Motiven ; cf. T.1-5,z.B.), Seligkeit (durch den Rhythmus  in den T.2, 3,usw.), Entschlossenheit (durch die ausgehaltenen Töne in den T.5,12 u.17, und durch die gemessenen Schritte in den T.9,16 u.24-27), "abgöttische Zunft", Erschrecken (durch die Folge von auf derselben Note wiederholten Achteln und Sechszehnteln in den T.24-28), "das Licht" (durch den ausgehaltenen Ton im Takt 35:). Hoheit.

Wiedergabe: mp bis mf. Portato, legato.

7. (bez. Nr.14 "Es danke, Gott, und lobe dich") Choral "Es woll' uns Gott genädig sein"; 33 T. BG XVIII, 218. Tromba. Obligat. Auf Grund der Stimmführung für Zugtrompete.

BWV 80 "Ein feste Burg ist unser Gott"
(Reformationsfest) Überarbeitung

EZ wahrscheinlich 1730 als erweiternde Neubearbeitung der im Jahre 1715 (DürrS,205) in Weimar komponierten K. "Alles, was von Gott geboren" (Nr.80a). Überarbeitung höchstwahrscheinlich durch W.Fr.Bach.

1. Choralchorsatz "Ein feste Burg ist unser Gott"; 228 T. (Neu hinzugefügt). BG XVIII,319 u.381. Es fehlen alle Originale. Quellennachw. in SchmBWV, 108.. Von den vier Quellen, die sämtlich aus zweiter Hand stammen, fügt nur eine einzige (mit der Niederschrift v. W.Fr.Bach) die Trompetenstimmen in die Partitur ein. Die drei Trompeten sind höchstwahrscheinlich von W.Fr.Bach hinzugefügt worden (vgl. RichtK,61; RichtL,81 ff.). Tatsächlich sind sie nicht "Sebastianisch" geführt. Die Zusammenstellung erinnert nicht an den großen Meister. Trp.III

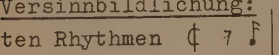
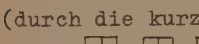
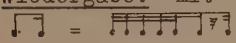
spielt selten rhythmisch mit den Pauken zusammen; die Stimme steigt außerdem verhältnismäßig hoch. Trp.II gesellt sich hier zu Trp.III. Trp.I, als Träger des c.f. im Oktav-Kanon-Verhältnis mit der Violone und dem Orgelpedal (Posaune: 16 Fuss) stellt aber eine glänzende Zutat dar, die mit Recht nicht von den heutigen Aufführungen wegzudenken ist.

5. Choralchorsatz "Und wenn die Welt voll Teufel wär"; 119 T. (Neu hinzugefügt). Hier stellen die Trompetenstimmen auch höchstwahrscheinlich eine Zutat von W.Fr. Bach dar. Sie sind wieder nicht Sebastianisch geführt.

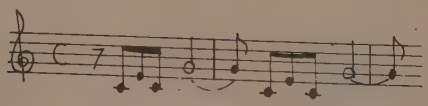
BWV 110 "Unser Mund sei voll Lachens"
(1. Weihnachtsfeiertag)

EZ Lpz. nicht vor 1734 (Krit.Ber., NBA I/2,72).

1. Chorsatz "Unser Mund sei voll Lachens"; 189 T. BG XXIII,265. NBA I/2,73. Parodie der Orchestersuite BWV 1069, Nr.1; BG XXXI (1),66. "3 Trombe" (Bez.im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,149). I (d'-e"') G-Schl., II (d'-cis") G-Schl., III (d'-a") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Zumeist a3, selbständig, duplierend, intermittierend, zur instr.Einleitung; um zu akzentuieren, den Rhythmus zu verdeutlichen und den Klang abzurunden. Im wesentlichen unverändert übernommen vom ersten Satz der Orchestersuite. Bach nahm folgende wichtige Abänderungen vor: Takt 24 der Suite wurde gestrichen (vgl. T.23-24 der Kantate); Takte 166-167,188-139 der Suite fehlen in der Kantate (vgl. T.168-169 der Kantate); die Wiederholung der Takte 24 bis zum Schluß (in der Suite) fällt in der Kantate weg. Der hochklingende Trompetenchor gibt zusammen mit den Pauken dem Vor- und Nachspiel

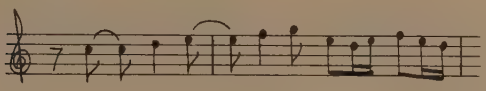
ein feierliches Gewicht.
Text: "Unser Mund sei voll Lachens, und unsre Zunge voll Rühmens. Denn der Herr hat Grosses an uns getan." (Nach Ps.126, 2 u.3.)
Versinnbildlichung: Feierlichkeit (mit den punktierten Rhythmen  in den T.3-4 u. 11-12; cf. auch T.1,8 u.23), Fröhlichkeit, Lachen (durch die kurzen Achtel , die Triolen  und den punktierten Affektrhythmus ; cf. dazu T.38-42,44,45,usw.). Göttlicher Beistand, Hoheit, Majestät.
Wiedergabe: mf. Leggiero, portato. Triller: T.188,  (mit der Obersekunde beginnend).

6. Arie (Baß) "Wacht auf ! ihr Adern und ihr Glieder" ; 86 T. BG XXIII,317. NBA I/2,122. Tromba I. d'-d'". G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Solistisch (dazu V.I, II,Vla., B.c. und Singstimme). Zumeist selbständig, teils intermittierend, zur instr. Einleitung, teils fanfarenmäßig, als Signalinstrument.
Text: "Wacht auf ! ihr Adern und ihr Glieder, Und singt dergleichen Freudenlieder, Die unserm Gott gefällig sein. Und ihr, ihr andachtsvollen Saiten, Sollt ihm ein solches Lob bereiten, Dabei sich Herz und Geist erfreun."
Versinnbildlichung: Ruf zum Aufwachen (durch die Fanfare



in den T.1-2), Großes Ereignis, Freude, Seligkeit, Stolz (durch Freuden-, Seligkeits- und Schrittmotive

in den T.3-5,usw.), Aufwachen, sich freuen (durch die Aufwärtsbewegung, das Motiv der Mattigkeit und das folgende Freudenmotiv



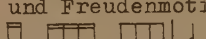
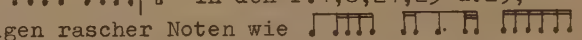
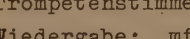
bes. in den T.11 u.12. "Mattigkeit und Schwäche werden durch synkopische Schrittmotive ausgedrückt"; cf. SchwB.455), Lobsingen (durch die lang ausgehaltenen Töne bes. in den T.18,20,27-28 u.41-42). Göttliche Gegenwart.
Wiedergabe: mf. mp. Portato, leggiero.

7. Choral "Alleluja ! Gelobt sei Gott" ; 11 T. BG XXIII,324. NBA I/2,130. Tromba I col.Soprano. Auf Grund der Stimmführung für Zugtrompete.

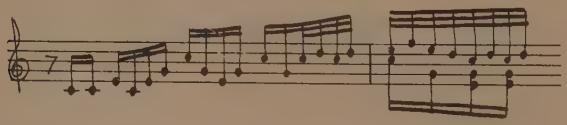
BWV 119 "Preise, Jerusalem, den Herren" (Ratswahl)

EZ Lpz. 1723.

1. Chorsatz "Preise, Jerusalem, den Herren" ; 88 T. BG XXIV,195. 4 Trombe (die Bez. "3 Trombe" -- vgl. Revisionsbericht der BG -- ist sicherlich ein Versehen; Quellennachw. in SchmBWV,160). I (e'-c''') G-Schl., II (c'-c''') G-Schl., III (c'-g") G-Schl., IV (g-c") So.-C-Schl.
Verwendung: Zumeist ständig a4. Teils duplierend, meist selbständig, zur instr.Einleitung, fanfarenmäßig, auch imitatorisch, zur Ritornellumrahmung. Um den Klang abzurunden.
Text: "Preise, Jerusalem, den Herrn, lobe, Zion, deinen Gott ! Denn er machet fest die Riegel deiner Tore, und segnet deiner Kinder drinnen, er schaffet deinen Grenzen Frieden." (Ps.147, 12-14.)

Versinnbildlichung: Feierlichkeit, Herrscherrecht, Festigkeit, Stolz, Freude, Lobpreisen, Jubel (durch Kraft- und Freudenmotive zuerst in der rhythmischen Figur  in den T.4,8,21,25 u.29, durch Folgen rascher Noten wie  usw. und auch durch imitatorische Einsätze der vier Trompetenstimmen im Allegro-Satz; cf. T.42,68 u.70).
Wiedergabe: mf. Leggiero. Triller: T.68, =  (mit der Obersekunde beginnend).

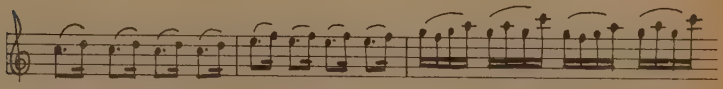
4. Recitativ (Baß) "So herrlich stehst du, liebe Stadt" ; 23 T. BG XXIV,221. Stimmen wie im ersten Satz. I (c'-h"), II (c'-g"), III (g'-d"), IV (g-g').
Verwendung: a4. Imitatorisch, fanfarenmäßig.
Text: "So herrlich stehst du, liebe Stadt ! Du Volk ! das Gott zum Erbteil sich erwählet hat,usw."
Versinnbildlichung: Festigkeit, Stolz, Freude (mit den Kraft- und Freudenmotiven



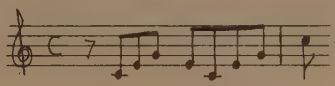
in den T.1-2,5 u.22-23). Göttlicher Beistand, Majestät. Als rhetorische Sinnfiguren (Emphasis, T.3,4, Anknüpfung, T.5).
Wiedergabe: mf. Portato.

7. Chorsatz "Der Herr hat Guts an uns getan" ; 128 T. BG XXIV,227. Stimmen wie im ersten Satz. I (c'-c"'), II (c'-a"), III (c'-f"), IV (g-c").
Verwendung: Sowohl a2 als auch a4. Teils dupliierend, teils selbständig, zur instr.Einleitung. Thematisch in die Fuge einbezogen (Tromba I,II, T.31).
Text: "Der Herr hat Guts an uns getan, Des sind wir alle fröhlich. Er seh die teuren Väter an Und halte auf unzählig Und späte lange Jahre naus In ihrem Regimente Haus. So wollen wir ihn preisen."

Versinnbildlichung: Befreiung von großen Sorgen (vgl. den Text des vorhergehenden Recitativs), Frieden, Freude (durch das Seufzermotiv und das angehängte Freudenmotiv



in den T.1-3. Der punktierte Rhythmus drückt hier auch symbolisch den Frieden aus; cf. SchwB,460.), Standhaftigkeit, der göttliche Beistand (Tromba II mit dem Kraftmotiv



im T.1; cf. auch Tromba III u.IV im T.3), Lob und Dank (durch die Fuge; cf. Tromba I u.II in den T.31 u.32). Als rhetorische Sinnfigur (Steigerung, T.31,32).
Wiedergabe: mf. Leggiero, portato, legato. Die kurze Note des punktierten Rhythmus wird hier nicht schwer, sondern leicht gespielt; cf. SchwB,460 f.

BWV 120 "Gott, man lobet dich in der Stille"
(Ratswahl)

EZ Lpz. um 1728-29 (vgl. DürrC,97 u.158).

2. Chorsatz "Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen" ; 159 T. BG XXIV,264. Vermeintliche Urform des Eingangschores "Herr Gott, Beherrscher aller Ding" der gleichnamigen Trauungskantate 120 a (unvollständig) und des "Et exspecto" der H-moll Messe (cf. NeuH,109; SchüT,33 in BJ 1936). "3 Trombe" (Bez.im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,161).

I (c'-c''') G-Schl., II (c'-a") G-Schl., III (c-d") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a3 als auch solistisch (Tromba I). Teils duplierend (mit den Violinen und Oboen), zumeist selbständig, zur instr. Einleitung, fanfarenartig.
Text: "Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, Steiget bis zum Himmel nauf ! Lobet Gott im Heiligtum Und erhebet seinen Ruhm; Seine Güte, Sein erbarmendes Gemüte Hört zu keinen Zeiten auf."
Versinnbildlichung: Göttliche Gegenwart. Freude, Lobpreisen (z.B. T.1-3,19-21,51-53 mit ihren imitatorischen Aufwärtsbewegungen und ihren Kraft- und Freudenmotiven

Cf. dazu T.6-8,13-15,20-24,usw., und auch die lang ausgehaltenen hohen Töne der ersten Trompetenstimme in den T.7-8,48-49 u.57-58`, Glaubensgewißheit, Stolz, Einigkeit (durch die gemessenen Schritte 7 ♩♩♩ 7 ♩♩♩ | ♩♩♩♩ in den T.30-31,usw., und durch die Unisono-Stellen in den T.12,40,62,67 u.72).
Wiedergabe: mf bis f. Portato.

BWV 120a "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge"
(Für eine Trauungsfeier bestimmt) Unvollständig

EZ Lpz. um 1730 (cf. DürrC,158 in BJ 1957).
Parodie der K.120.

1. Chorsatz "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" ; 156 T. BG XLI,149 u.BJ 1936,31. NBA I/33,77. Unvollständig erhalten: nur Vokalstimmen, Viola, Tromba II (Bruchstück) u.Continuo. BG : Tromba I,II,

III nicht erhalten. Part.Bruchstück. BB Mus.ms. autogr. Bach P 670. NBA: "Tromba II" (bis Takt 61; cf. NBA I/33. Tromba II : G-Schl. Transp. Im wesentlichen unverändert übernommen von K.120.
Text: "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge, der alles hat, regiert und trägt, Durch den, was Odem hat, sich regt, wir alle sind viel zu geringe Der Güte und Barmherzigkeit, Womit du uns von Kindesbeinen Bis auf den Augenblick erfreut." Vgl. den Text der vorhergehenden Kantate.
Versinnbildlichung: cf. vorhergehende K.120.
Wiedergabe: wie in K.120.

4. Sinfonia; 138 T. BG XLI,164. NBA I/33,98. Unvollständig erhalten: nur Viola u.Continuo. Umgestaltung des Präludiums aus der E-dur-Partita für Violine solo (cf. BG XXVII,48). Sinfonia vollständig übernommen als Einleitungsstück in die Ratswahlkantate 29 (BG V,275). BG: Tromba I,II,III der Kantate nicht erhalten. Die Stimmen finden sich trotzdem vollständig in der Sinfonia der K.29 wieder. Die Trompeten stellen die festliche Freude dar. NBA I/33,98 : Tromba I,II,III nicht miteinbezogen. Part. auch unvollständig (nur Viola u.Continuo).

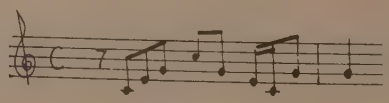
8. Choral "Lobe den Herren" ; 18 T. BG XLI,174 (unvollständig erhalten). 36 T. NBA I/33,115. Der Choral erscheint vollständig in K.137 (BG XXVIII,196) wieder. BG : Tromba I,II,III nicht erhalten (vgl. aber den Schlußchoral der K.137). NBA: Tromba I,II,III (vgl. die beiden Schlußchoräle in der BG).
I (c"-c'") G-Schl., II (c'-g") G-Schl., III (e'-f") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). a3. Um den Klang abzurunden, als Steigerungsmittel.
Text: "Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar gesegnet, der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe geregnet. Denke daran, was der Allmächtige kann, der

dir mit Liebe begegnet. Lobe den Herren, was in mir ist, lobe den Namen. Alles, was Odem hat, lobe mit Abrahams Samen. Er ist dein Licht, Seele, vergiss es ja nicht; Lobende, schliesse mit Amen."
Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand, Lob. Glaubensgewißheit (durch die gemessenen Schritte), Feierlichkeit (durch die punktierten Rhythmen in den T.20,29,31 u.32), Freude (durch die Rhythmen oder in den T.29 u.36).
Wiedergabe: mf bis f. Leggiero, portato. Triller: T.31, = (mit der Obersekunde beginnend).

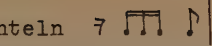
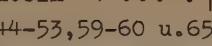
BWV 127 "Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott" (Estomihi)

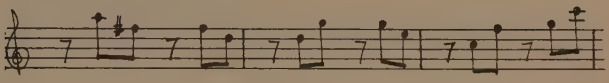
EZ Lpz. wahrsch. 1725 (vgl. DürrC,158).

4. Recitativ + Arie (Baß) "Wenn einstens die Posaunen schallen" ; 67 T. BG XXVI,153. "1 Tromba" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,171). c'-c'''. G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. Solistisch (dazu V.I,II, Vla., Cont. und Singstimme). Selbständig, fanfarenmäßig.
Text: "Wenn einstens die Posaunen schallen, und wenn der Bau der Welt nebst denen Himmelsvesten zerschmettert wird zerfallen, usw."
Versinnbildlichung: Gerichtsposaune, Freude der Auserwählten, Aufruhr, Erschrecken der Verdammten (T.2 stellt das Tumultmotiv mit dem angehängten Freudenmotiv dar:



T.3,4,5 u.6 bringen das Motiv des Erschreckens, bzw. die Folge von auf derselben Note wiederholten Sech-

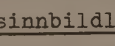
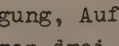
zehnteln  ; cf. auch T.21-22, 25,44-53,59-60 u.65-66), göttlicher Beistand, Kraft, Unerschrockenheit der Auserwählten, der Gläubigen (durch die ruhigen Schritte  in den T.26-29 u.61-63; beachte besonders die Spreizung der Intervalle



in den T.27-29). Als grammatikalische Sinnfigur (Komma, T.5,6,usw., Kolon, T.21). Als rhetorische Sinnfigur (Anknüpfung, T.2,6,7,usw., Steigerung, bes. T.29).
Wiedergabe: mf. mp. Portato.

BWV 128 "Auf Christi Himmelfahrt allein"
(Himmelfahrt)

EZ wahrsch. 1725 (vgl. DürrC,158).

3. Arie (Baß) "Auf, auf, mit hellem Schar" ; 88 T.
BG XXVI,174. "Tromba" (Bez. in der Stimme des ersten Hornes; Quellennachw. in SchmBWV,173). a'-cis'".
G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Solistisch (dazu V.I, II,Vla., Cont. u.Singstimmen). Teils duplierend, teils selbständig, zur instr.Einleitung, zum Zeilenzwischenspiel.
Text: "Auf, auf, mit hellem Schall Verkündigt überall: Mein Jesus sitzt zur Rechten. Wer sucht mich anzufechten ? Ist er auch mir genommen. Ich werd einst dahinkommen,..."
Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand, Verkündigung, Auferstehung, Freude (Der Trompetenpartie liegen drei Motive zugrunde:  und  . Das erste Motiv stellt die vom Text

gebotene Bewegung des Aufrichtens dar und die zwei anderen Motive drücken die Freude aus. Zusammengestellt veranschaulichen die Motive auch den Sieg, die Glaubensgewißheit und den Stolz

bes. in den T.19-21; cf. auch T.1-8,28,47-48,usw.).
Wiedergabe: mf. mp. Portato. Abkürzung ṯ (T.16) bedeutet hier höchstwahrscheinlich tenuto.

BWV 129 "Gelobet sei der Herr, mein Gott"
(Trinitatisfest)

EZ Lpz. wahrsch. 1726 oder 1727 (vgl. DürrC,158).

1. Choralchorsatz "Gelobet sei der Herr, mein Gott, mein Licht" ; 90 T. BG XXVI,187. "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,174). I (d'-d"') G-Schl., II (d'-cis"') G-Schl., III (d'-a") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Zumeist a3, selbständig zur instr.Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen, als Fanfareneinwürfe.
Text: "Gelobet sei der Herr, mein Gott, mein Licht, mein Leben, Mein Schöpfer, der mir hat mein Leib und Seel gegeben. Mein Vater, der mich schützt von Mutterleibe an, Der alle Augenblick viel Guts an mir getan."
Versinnbildlichung: Freude (mit den Motiven 7 ♫ ♪ und ♬ ♬ in den T.1-5,21,usw.), Feierlichkeit (durch den Rhythmus ♫ ♩ in den T.9,19,50 u.89), der göttliche Beistand, Leben (durch den lang ausgehaltenen Ton der ersten Trompetenstimme in den T. 48-50 und durch die schrittmäßigen Achtelbewegungen in den T.3-5,9,16,17,19,25,usw.), Einigkeit in Lob

und Dank (Tromba I-III im Unisono mit Freudenmotivik in den T.38-40). Als rhetorische Sinnfiguren (Emphasis, T.29-30).
Wiedergabe: mf. Portato. Abkürzung t_{ν} (T.19,89, $\sqcap\!\sqcap$ = $\sqcap\!\sqcap$) steht für tenuto.

5. Choralchorsatz "Dem wir das Heilig itzt" ; 33 T. BG XXVI,224. Stimmen wie im ersten Satz. I (a'-h"), II (fis'-a"), III (d'-d").
Verwendung: Transp. (in D). a3. Teils duplierend, meist selbständig (mit eigener Thematik), als Ritornellumrahmung, in den knappen Zwischenspielen.
Text: "Dem wir das Heilig jetzt mit Freuden lassen klingen Und mit der Engelschar das Heilig, Heilig singen. Den herzlich lobt und preist die ganze Christenheit: Gelobet sei mein Gott in alle Ewigkeit."
Versinnbildlichung: Freude (mit der Motivik $\sqcap\!\sqcap$, $\sqcap\!\sqcap$ und $\sqcap\!\sqcap\!\sqcap$ in den T.1-6,11,usw.), Seligkeit (durch den Rhythmus $\sqcap\!\sqcap\,\urcorner$ der 2. und 3. Trompetenstimmen in den T.1,2,usw.), Glaubensgewißheit, Einigkeit in Lob (durch die schrittmäßigen Achtel auf derselben Note in den T.4-6, und auch durch den imitatorischen Gang der 1.und 2.Trompetenstimmen in den T.1-2,11-12 u.28-29).
Wiedergabe: mf. Portato, legato.

BWV 130 "Herr Gott, dich loben alle wir"
(Michaelisfest)

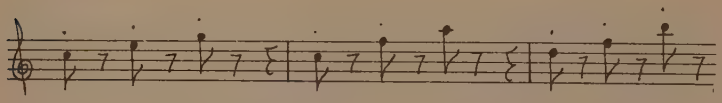
EZ Lpz. wahrsch. 1724 (vgl. DürrC,158).

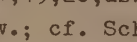
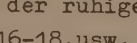
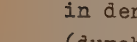
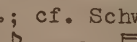
1. Choralchorsatz "Herr Gott, dich loben wir alle" ; 73 T. BG XXVI,223. 3 Trombe (Bez. "Trombe" und "Clarino" in den Originalstimmen; Quellennachw. in SchmBWV,175). I (c'-d"') G-Schl., II (c'-h") G-Schl., III (c'-g")G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). a3. Zumeist selbständig, zur instr. Einleitung, in den Zeilen-

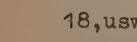
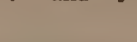
zwischenspielen, oft im Wechselchor mit den Oboen, um zu akzentuieren, um den Klang abzurunden, um den Rhythmus zu verdeutlichen.

Text: "Herr Gott, dich loben alle wir Und sollen billig danken dir Für dein Geschöpf der Engel schon, Die um dich schweben um deinen Thron."

Versinnbildlichung: Lob und Dank (mit der Aufwärtsbewegung



in den T.1-3,25-27 u.53-55; cf. auch T.32-34,37, usw.), das Liebliche und Selige (durch die Rhythmen in den T.4,19,20,usw. und  in den T.5-6,11,13-15,usw.; cf. SchwB,461), Frieden, Ruhe (mit den Motiven der ruhigen Wellenbewegung in den T.8,9,16-18,usw., und  in den T.36,38,48,usw.; cf. SchwB,463), Freude (durch die Motive  und  in den T.4,10, 18,usw.).

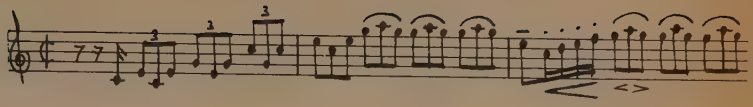
Wiedergabe: mf. mp. Portato, legato. Abkürzung  : T.21,73,  .

3. Arie (Baß) "Der alte Drache brennt vor Neid" ; 80 T. BG XXVI,253. Stimmen wie im ersten Satz. I (c'-c'''), II (c'-c'''), III (c'-a").

Verwendung: Nicht transp. Solistisch (dazu Pauken, Cont. u. Singstimme), sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), zur Einleitung, als Zeilenzwischenspiele.

Text: "Der alte Drache brennt vor Neid Und dichtet stets auf neues Leid, Dass er das kleine Häuflein trennet. Er tilgte gern, was Gottes ist, Bald braucht er List, Weil er nicht Rast noch Ruhe kennet."

Versinnbildlichung: Teufel (Schlange), Aufrichten, Angriffslust (mit Schlangenmotiven und angehängten Freudenmotiven, wie in der Figur



in den T.1-3 u.45-47 und in der Figur

in den T.10 u.54,usw.), Neid, Brennen (durch den Triller der 2. Trompetenstimme in den T.8 u.9), Erschrecken, Entsetzen (mit dem Rhythmus ♫ ♫ ♫ in den T.2,3,10,32,usw. und bei den auf derselben Note wiederholten Achteln in den T.13,22-25,usw.; cf. SchwB,458 u.465), die Gläubigen (durch die gemessenen, ruhigen Schritte ♪7 ♪7 ♪7 ♪7 in den T.18-21,26,27,usw.).

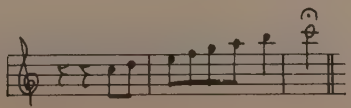
Wiedergabe: mf. mp. Portato, leggiero, legato. Die kurze Note im punktierten Rhythmus (cf. T.3) wird diesmal so kurz wie möglich gespielt, um die Versinnbildlichung zu verdeutlichen. Triller: T.8, 52, ♪ = ♬ (mit dem Hauptton beginnend. Der Triller hört vor dem letzten Achtel auf).

6. Choral "Darum wir billig loben dich" ; 16 T. BG XXVI,268. Stimmen wie im ersten Satz. I (c"-c'"), II (g'-g"), III (c'-e").

Verwendung: Nicht transp. Ständig a3. Als Zeilenschlußsteigerung, um den Klang abzurunden.

Text: "Darum wir billig loben dich Und danken dir, Gott, ewiglich, Wie auch der lieben Engel Schar Dich preisen heut und immerdar."

Versinnbildlichung: Gottesnähe, Hoheit, Beistand, Sieg, Freude, Lob und Dank (durch die Aufwärtsbewegung und die Freudenmotive

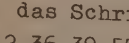


in den T.14-16; cf. auch T.2-4,6-8 u.10-12).
Wiedergabe: mf bis f. Leggiero.

BWV 137 "Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" (12. Sonntag nach Trinitatis und Ratswahl)

EZ Lpz. wahrsch. 1725 (vgl. DürrC,159).

1. Choralsatz (Vers 1) "Lobe den Herren" ; 106 T. BG XXVIII,167. "3 Tromb." (Bez. in den Originalstimmen; Quellennachw. in SchmBWV,186). I (c"-d"') G-Schl., II (g'-a") G-Schl., III (c'-e") G-Schl. Verwendung: Nicht transp. (in C). Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen, thematisch in die fugierte Unterbauung des C.f. einbezogen (T.40, 55,77,89), akzentuierend, um den Rhythmus zu verdeutlichen und zu verstärken, als Steigerungsmittel. Text: "Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren, Meine geliebte Seele, das ist mein Begehren. Kommet zu Hauf, Psalter und Harfen, wacht auf ! Lasset die Musicam hören."
Versinnbildlichung: Aufwachen, sich freuen, Dahinschreiten, Stolz (durch die Bewegung des Aufrichtens

in den T.1-6,27,30,66-68,usw., die Freudenmotive und in den T.3,23,24,27, usw., das Schrittmotiv  in den T.9-12,36-39,57-63,usw. und durch die schrittmäßige Spreizung der Intervalle

in den T.13,14,40,41,usw.), zu Hauf kommen, loben (durch die Fuge; cf. T.17,40,55,77,usw.).
Wiedergabe: mf. Portato, leggiero.

4. Choralbearbeitung (Vers 4) "Lobe den Herren, der alles so herrlich" ; 79 T. BG XXVIII,193. "Tromba" (als C.f.). Nach der Stimmführung ist dieser Satz mehr für ein Zuginstrument als für ein Naturinstrument oder für ein Instrument mit einer Klappe bestimmt. Die Noten a' und h' (T.20,36,57) sollten so klar wie möglich hervorgebracht werden.

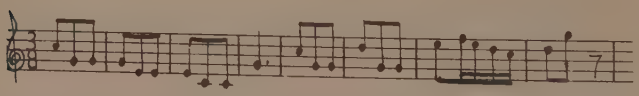
5. Choral (Vers 5) "Lobe den Herren, was in mir ist" ; 18 T. BG XXVIII,196. Vgl. K.120a. Parodie des Schlußsatzes der K.120a, dessen Trompetenpartien verlorengegangen sind. Stimmen wie im ersten Satz. I (c"-c'"), II (c"-g"), III (e'-f").
Verwendung: Nicht transp. a3. Solistisch verstärkend, um den Klang abzurunden, als Steigerungsmittel.
Text: "Lobe den Herren, was in mir ist, lobe den Namen ! Alles, was Odem hat, lobe mit Abrahams Samen ! Er ist dein Licht, Seele, vergiss es ja nicht; Lobende, schliesse mit Amen !"
Versinnbildlichung: Göttliche Gegenwart. Irdisches Lobpreisen. Glaube, Freude (durch die gemessenen Schritte ♩♩♩ und ♩♩♩♩♩ in den T.1-5,14 u.17, und durch das Freudenmotiv ♫ ♫♫ in den T.11 u.18).
Wiedergabe: mf bis f. Leggiero, portato.

BWV 145 "Auf, mein Herz ! Des Herren Tag"
("So du mit deinem Munde bekennest")
NBA = "Ich lebe, mein Herze"
(3. Osterfeiertag)

EZ Lpz. 1729 (?), vgl. Krit.Ber., NBA I/10,147.

2. Chorsatz "So du mit deinem Munde" ; 90 T. BG XXX,96. NBA I/10,142 (Anhang). Die Echtheit dieses Chores ist angezweifelt und der Chorsatz Telemann zugeschrieben worden (cf. SchmBWV,194 und Krit.Ber., NBA I/10,130 ff.). Dieser Satz erscheint in der NBA nur im Anhang. Clarino.

5. (2. in der NBA) Arie (Baß) "Merke, mein Herze, beständig nur dies" ; 192 T. BG XXX,110. NBA I/10, 118. Tromba (Bez. in den Partiturabschriften; Quellennachw. in Krit.Ber., NBA I/10,128 ff.). c'-h". G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Solistisch (dazu Fl. trav., Ob. I,II,V. I,II, Cont. u.Singst.), intermittierend, teils selbständig, zur instr. Einleitung.
Text: "Merke, mein Herze, beständig nur dies, wenn du alles sonst vergisst, Dass dein Heiland lebend ist. Lasse dieses deinem Glauben Einen Grund und Veste bleiben, Auf solchem besteht er gwiss."
Versinnbildlichung: Erniedrigung Christi, der göttliche Beistand, Auferstehung, Glaubensgewissheit, Kraft, Heil, Freude (durch die Sprünge abwärts dann aufwärts, T.1-4, die Auferstehungsfigur, T.5-7, die gemessene, aufwärtsbewegende Spreizung der Intervalle, T.5-7, und das angehängte Freudenmotiv

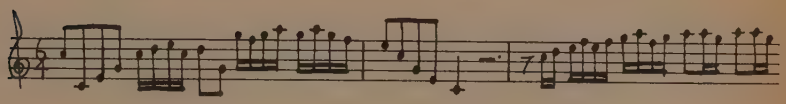


in den T.1-8; cf. T.20-27, 39-42,60,62,63-64,usw.; cf. dazu auch SchwB,447 u.452), Leben, Beständigkeit (durch die lang ausgehaltenen Töne in den T.49-54, 55-58,59,61,usw.). Sieg. Als rhetorische Sinnfigur (Anknüpfung).
Wiedergabe: mf. mp. Meist portato.

BWV 147 "Herz und Mund und Tat und Leben"
(Mariae Heimsuchung) Umarbeitung einer in Weimar zum 4. Adventssonntag (1716) komponierten Kantate (nicht erhalten)

Auff. Lpz. 1723.

1. Chorsatz "Herz und Mund und Tat und Leben" ; 66 T. BG XXX,193. "Tromba" (Bez. in der autographen Stimme; Quellennachw. in SchmBWV,199). c'-c"'. G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Solistisch, teils fanfarenmäßig, zur instr. Einleitung, in den knappen Zwischenspielen.
Text: "Herz und Mund und Tat und Leben Muss von Christo Zeugnis geben Ohne Furcht und Heuchelei, Dass er Gott und Heiland sei."
Versinnbildlichung: Glaubensgewißheit, Entschlossenheit, Verkündigung, Stolz, Freude (durch die gemessene Spreizung der Intervalle und die Freudenmotive und , wie in den Figuren

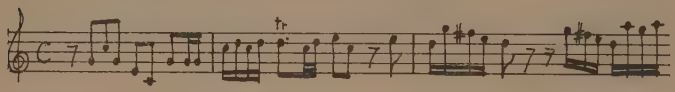


in den T.1-3; cf. auch T.4-8,17-22,24-25,usw.).
Hoheit.
Wiedergabe: mf. mp. Zumeist portato.

6. Choralchorsatz "Wohl mir, dass ich Jesum habe" ; 71 T. BG XXX,213. Tromba. Auf Grund der Stimmführung für Zugtrompete.

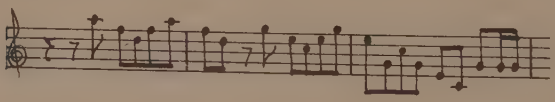
9. Arie (Baß) "Ich will von Jesu Wundern singen"; 58 T. BG XXX,225. Stimme wie im ersten Satz. c'-c"'.
Verwendung: Nicht transp. Solistisch (dazu V.I, II,Vla., Cont. u. Singst.), intermittierend, selbständig, teils fanfarenmäßig.

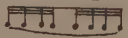
Text: "Ich will von Jesu Wundern singen Und ihm der Lippen Opfer bringen. Er wird nach seiner Liebe Bund Das schwache Fleisch, den irdischen Mund Durch heilges Feuer kräftig zwingen."
Versinnbildlichung: Entschlossenheit, Verkündigung (Singen), Seligkeit, Freude (durch die gemessene Achtelbewegung, die Freuden- und Seligkeitsmotive und die gehaltenen Töne und Triller



usw. in den T.1-5; cf. dazu T.6-10,11-12,13,17-20, usw.; cf. auch SchwB,461), der göttliche Beistand, Kraft (durch die auf derselben Note wiederholten Achtel und Sechzehntel

in den T.21-22, usw. und durch die sprunghaften Ab- und Aufwärtsbewegungen



in den T.38-40; cf. SchwB,452 f.).
Wiedergabe: mf. mp. Zumeist portato. Triller: T.2, 41,  (mit der Obersekunde beginnend). Triller: T.6,7,45,46, (mit der Obersekunde beginnend).

10. Choralchorsatz "Jesu bleibet meine Freude" ; 71 T. BG XXX,229. Stimme wie im 6. Satz.

BWV 148 "Bringet dem Herrn Ehre seines Namens"
(17. Sonntag nach Trinitatis)

EZ Lpz. 1725 (cf. NeuH.131; vgl. auch DürrC,159).

1. Chorsatz "Bringet dem Herrn Ehre seines Namens" ; 147 T. BG XXX,237. Tromba (Bez. in den Partiturabschriften; Quellennachw. in SchmBWV,200). fis'-d'''. G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Solistisch, meist selbständig, zur Einleitung des Hauptthemas, als Zeilenzwischenspiel, als Steigerungsmittel, thematisch in die zwei fugischen Entwicklungen einbezogen (T.51,70 als fünfte Stimme, 86 als vierte Stimme, usw.).
Text: "Bringet dem Herrn Ehre seines Namens, betet an den Herrn im heilgen Schmuck." (Ps.96, 8 u.9.)
Versinnbildlichung: Freude, Stolz, Darbringen, Anbeten, Lob (durch die Themen

und

mit Schritt- und Freudenmotivik, ausgehaltenen Tönen und einer gewissen Spreizung der Intervalle in dem T.1-4,20,41,86-89,usw. und auch durch die fugischen Entwicklungen in den T.51,70,100,usw.). Hoheit. Als rhetorische Sinnfigur (Anknüpfung, Steigerung).
Wiedergabe: mf. Meist portato.

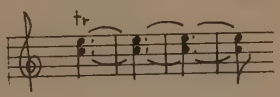
BWV 149 "Man singet mit Freuden vom Sieg" (Michaelistag)

EZ um 1728 (vgl. DürrC,159).

1. Chorsatz "Man singet mit Freuden vom Sieg" ; 232 T. BG XXX,263. Dieser Satz liegt dem Chor "Ihr lieblichste Blicke, ihr freudige Stunden" (Nr.15; 228 T.) aus der im Jahre 1716 komponierten Jagdkantate BWV 208 (BG XXIX,29) zugrunde. Die zwei Jagdhörner der K.208 werden durch drei Naturtrompeten in der Parodie ersetzt. Die neuen Blechbläserpartien haben -- wenigstens für die ersten zwanzig Takte -- das Wesen der Hornstimmen mit einer erstaunlichen Genauigkeit beibehalten, stehen aber jetzt in D-dur. 3 Trombe (Bez. in den Partiturabschriften; Quellennachw. in SchmBWV,201). I (d'-d''') G-Schl., II (d'-a") G-Schl., III (d'-fis") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), selbständig, knapp, zur instr. Einleitung, fanfarenmäßig, akzentuierend. Die Entlehnung vom alten Satz ist beinahe direkt. Die Tromba III spielt meist coll Tromba II oder allein den Grundrhythmus . Der dritte Trompeteneinsatz erfolgt im neuen Chor (T.32) nun nach 11 Takten anstatt nach 3 (der Choreingang in der Parodie wird mit einem imitatorischen Kopfstück versehen). Die drei neuen schlagartigen Akkorde beim vierten Einsatz (T.38) begleiten das Wort "Sieg". Der fünfte Trompeteneinsatz im neuen Chor entspricht fast genau dem vierten und letzten Einsatz der Hörnerstimmen (cf. T.50 der Jagdkantate und T.60 der Parodie). Der sechste und letzte Trompeteneinsatz im neuen Chor findet seine Parallele beim zweiten Einsatz der Jagdhornstimmen (T.8 der K.208). Im Mittelteil des Chores schweigen die Stimmen der Blechbläser in beiden Kantaten.
Text: der K.149: "Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten: Die Rechte des Herrn behält den Sieg, die Rechte des Herrn ist erhöhet." (Ps.118, 15 u.16.)
der K.208: "Ihr lieblichste Blicke, ihr freudige Stunden, euch bleibe das Glücke auf ewig

verbunden ! Euch kröne der Himmel mit süssester Lust ! Fürst Christian lebe ! Ihm bleibe bewusst, was Herzen vergnüget, was Trauern besiegt."
Versinnbildlichung: Stärke, Sieg, Stolz, Freude (durch das Schrittmotiv $\frac{3}{8}$ ♪♪♪ , die Spreizung der Intervalle und die Freudenmotive ♬♪ und ♫♪

in den T.60-66; cf. auch T.1-4,8-20,32-35,usw.), Beständigkeit, Gerechtigkeit, Frohlocken (durch die ausgehaltenen, getrillerten Töne



in den T.13-16 u.81-84). Hoheit, Majestät, göttlicher Beistand.
Wiedergabe: mf. Portato. Triller: T.13,81, ♪ = ♬ (mit dem Hauptton beginnend. Das letzte Achtel wird nicht getrillert).

7. Choral "Ach Herr, lass dein lieb Engelein" ; 26 T., mit kurzem Abschlußmotiv des Trompetenchores. BG XXX,299. 3 Trombe. I (e"-g") G-Schl., II (c"-f") G-Schl., III (g'-g') G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Nur in den zwei letzten Takten, als motivischer Rückgriff auf Nr.1 zum passenden Abschluß; um den Klang abzurunden, als Steigerungsmittel.
Text: "Ach Herr, lass dein lieb' Engelein am End' die Seele mein in Abrahams Schoos tragen; usw."
Versinnbildlichung: Freudige Vollendung, der göttliche Beistand, Sieg, Preisen (mit den Freudenmotiven

in den letzten zwei Takten).
Wiedergabe: mf bis f. Portato.

BWV 171 "Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm"
(Festo Circumcisionis Christi; Neu Jahr)

EZ Lpz. um 1729-30.

1. Chorsatz "Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm"; 78 T. BG XXXV,3. Dieser Chor diente Bach später als Vorlage für das "Patrem omnipotentem" (BG VI,160), der h-moll Messe. "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,225). I (d'-e"') G-Schl., II (d'-h") G-Schl., III (d'-d") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), teils duplierend, teils selbständig, thematisch in die Fuge einbezogen (Tromba I), als Steigerungsmittel, teils fanfarenmäßig, verkündigend.
Text: "Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende." (Ps.48,11.)
Versinnbildlichung: Hoheit, Majestät Gottes. Stärke, Verbreitung des Ruhms, Stolz, Freude (Tromba I als Fugenstimme

in den T.23-27,usw. und Tromba I-III,bes. in den Unisono-Stellen

in den T.64-67, mit Schritt- und Freudenmotiven und

einer großen hin- und herbewegenden Spreizung der Intervalle; cf. auch T.76 u.77), Beständigkeit (durch ausgehaltene Töne in den T.30 u.74-75), Glückseligkeit (durch den Rhythmus 7 ♫ ♩ in den T.74,75 u.76; cf. SchwB,462).
Wiedergabe: mf. Leggiero, portato.

6. Choral "Dein ist allein die Ehre" ; 45 T. = BWV 41, Nr.6.

BWV 172 "Erschallet, ihr Lieder" (Pfingstfeiertag)

EZ Weimar 1714. Wiederaufführung in Leipzig 1724, teilweise uminstrumentiert (Trompetenstimmen unverändert geblieben; vgl. DürrS,32).

1. Chorsatz "Erschallet, ihr Lieder" ; 194 T. BG XXXV,37. "3 Trombe" (Bez. in der autographen Aufschrift zu den Stimmen); "Clarino I, Clarino II, Principale" (Bez. in den einzelnen Stimmen; Quellennachw. in SchmBWV,226). Clarino I (c'-c''') G-Schl., II (e'-a") G-Schl., Principale (g-e") G-Schl.
Verwendung: Nicht transp. (in C). Meist ständig a3, teils intermittierend, teils selbständig, zur instr. Einleitung, zum schlagartigen Einsatz, zum Zeilenzwischenspiel, am fugischen Aufbau des Mittelteils nicht teilnehmend, fanfarenmäßig, um den Klang abzurunden, um den Rhythmus zu verstärken.
Text: "Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten ! O seligste Zeiten ! Gott will sich die Seelen zu Tempeln bereiten."
Versinnbildlichung: Göttliche Gegenwart, Majestät, Stärke, Freude, Lobpreisen (durch die Spreizung der Intervalle, die Aufwärtsbewegung und die Freudenmotive ♫ ♪ und ♬

in den T.1-4 und bes.

in den T.26-27; cf. auch T.45,60-62,64,usw.). Als rhetorische Sinnfiguren (Anknüpfung, vgl. T.39).
Wiedergabe: Zumeist mf. Portato.

3. Arie (Baß) "Heiligste Dreieinigkeit" ; 31 T. BG XXXV,54. Bläsersatz. Stimmen wie in Nr.1.
I (c'-c'"), II (c'-b"), III (c'-f").
Verwendung: Nicht transp. Solistisch (dazu Pauken, Cont. u. Singst.), fanfarenmäßig, reich verziert, zum schlagartigen Einsatz, als knappe Zeilenzwischenspiele.
Text: "Heiligste Dreieinigkeit, Grosser Gott der Ehren Komm doch, in der Gnadenzeit Bei uns einzukehren, Komm doch in die Herzenshütten, Sind sie gleich gering und klein, Komm und lass dich doch erbitten, Komm und ziehe bei uns ein."
Versinnbildlichung: Bitte um den göttlichen Beistand, Stärke, Zuversicht, unbändige Freude (durch Kraft- und Freudenmotive

in den T.1,6,11,23,27,usw. und

in den T.28-29; cf. auch T.2,4,9,13-21 u.28-30). Hoheit, Majestät Gottes. Die Trompeten dienen zur Vertiefung des Gesagten. Als rhetorische Sinnfiguren (Anknüpfung, Wiederholung).

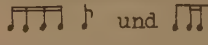
Wiedergabe: mf. Portato, legato. Die kurze Fortschreitung d"-cis" (T.14) konnte durch den Lippendruck einigermaßen befriedigend auf dem Naturinstrument hervorgebracht werden. Da die Töne zwischen f" und c'" sehr bequem in der B-Tonreihe liegen, hätte vielleicht die geschickte Anwendung eines Zugmechanismus für die Solotrompeter damals eine Erleichterung des Vortrages bedeutet. Es steht fest, daß die besten Spieler beide Instrumente benutzten. Triller: T.4,9,18,30, (mit der Obersekunde beginnend; cf. DannM,166). Triller: T.14, (mit dem Hauptton beginnend. Das letzte Achtel wird nicht getrillert). Triller: T.15, (mit dem Hauptton beginnend). Triller: T.16, (mit dem Hauptton beginnend). Triller: T.20, (mit der Obersekunde beginnend).

7. Chorsatz "Erschallet, ihr Lieder". Ut supra (Nr.1).

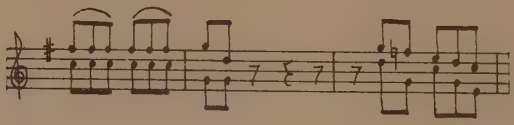
BWV 175 "Er rufet seinen Schafen mit Namen"
(3. Pfingstfeiertag)

EZ Lpz. wahrsch. 1725 (vgl. DürrC,160).

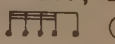
6. Arie (Baß) "Öffnet euch, ihr beiden Ohren" ; 119 T. BG XXXV,173. Quartettsatz. "2 Trombe" (Bez. in der autographen Aufschrift; Quellennachw. in SchmBWV,231). I (d"-e"') G-Schl., II (d'-a") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Ohne Pauken ! Solistisch (dazu nur Cont. u.Singst.), zur instr. Einleitung, in Zeilenzwischenspielen.
Text: "Öffnet euch, ihr beiden Ohren, Jesus hat euch zugeschworen, Dass er Teufel, Tod erlegt. Gnade, Gnüge, volles Leben Will er allen Christen geben, Wer ihm folgt, sein Kreuz nachträgt."

Versinnbildlichung: Gottesnähe, Liebliches Verkündigen. Zur Versicherung des göttlichen Beistandes, Freude, Seligkeit (durch die Aufwärtsbewegungen und die Freuden- und Seligkeitsmotive  und

in den T.1-4; cf. auch T.5-8,10-17,38-42,usw.), Teufel, Fall, Tod (durch das Motiv des Erschreckens, bzw. die Folge von auf derselben Note wiederholten Achtein, und durch die Abwärtsbewegungen, bzw. die Fallmotive



in den T.21-23; cf. auch T.41). Als rhetorische Sinnfigur (Anknüpfung, bes. in den T.21-23 und dann in den T.24-26).

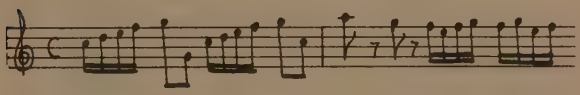
Wiedergabe: mp. mf. Leggiero, portato, legato. Triller: T.11,12,14,15,17,  (mit dem Hauptton beginnend).

BWV 181 "Leichtgesinnte Flattergeister"
(Sexagesimae)

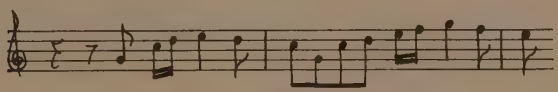
EZ Lpz. wahrsch. 1724 (vgl. DürrC,160) oder 1725 (vgl. Krit.Ber., NBA I/7,126).

5. Chorsatz "Lass, Höchster, uns zu allen Zeiten" ; 106 T. BG XXXVII,13. NBA I/7,145. Tromba (Bez. auf dem Originalumschlag; Quellennachw. im Krit.Ber., NBA I/7,118 ff.). a'-d'''. G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Intermittierend, duplierend, selbständig, zur instr. Einleitung, im Zei-

lenzwischenspiel, thematisch in die Fuge miteinbezogen (T.17,33), im chorischen Duett schweigend.
Text: "Lass, Höchster, uns zu allen Zeiten Des Herzens Trost, dein heilig Wort. Du kannst nach deiner Allmachtshand Allein ein fruchtbar gutes Land In unsern Herzen zu bereiten."
Versinnbildlichung: Die Macht und Kraft Gottes, Freude (durch die Aufwärtsbewegungen, die Spreizung der Intervalle und die Freudenmotive und



in den T.1-2,4-5; cf. auch T.6-8,36-44,usw.), Bitte um den göttlichen Beistand, Entschlossenheit seinem Wort zu folgen, Sicherheit, Freude (durch die Trompetenstimme in der Fuge mit Kraft- und Freudenmotivik



in den T.17-18,33-34,usw.), der göttliche Beistand, "zu allen Zeiten" (durch die lang ausgehaltenen Töne in den T.23-24 u.28-29).
Wiedergabe: mf. Portato. Triller: T.4;23,39, = (mit dem Hauptton beginnend). Triller: T.8, 43, = (mit der Obersekunde beginnend).

BWV 190 "Singet dem Herrn ein neues Lied"
(Neujahr) Unvollständig erhalten

EZ Lpz. wahrsch. 1724 (NeuH,160; DürrC,160). Vermutlich in den Sätzen 3-7 auf eine Köthener Neujahrskantate (1722-23) zurückgehend, deren Musik und Text verschollen ist. Die Fassung 1724 wurde 1730 für

eine Festkantate (nicht erhalten) zur 200-Jahr-Feier der Augsburger Konfession überarbeitet.

1. Chorsatz "Singet dem Herrn ein neues Lied" ; 152 T. BG XXXVII,229. Es fehlen Tromba I,II,III (Stimmen nicht erhalten).

2. Choral "Herr Gott, dich loben wir" ; 22 T. Stimmen wie in Nr.1.

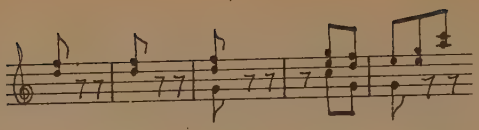
7. Choral "Lass uns das Jahr vollbringen" ; 32 T. BG XXXVII,257. "1 T. 2 T. 3 T." (Bez. in den autographen Angaben; Quellennachw. in SchmBWV,249). I (d'-c''') G-Schl., II (d'-c''') G-Schl., III (d'-d") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2 als auch a3, selbständig, als Steigerung am Zeilenende.
Text: "Lass uns das Jahr vollbringen Zu Lob dem Namen dein, Dass wir demselben singen In der Christengemein.... Dein Segen zu uns wende, Gib Fried an allem Ende; Gib unverfälscht im Lande Dein seligmachend Wort. Die Heuchler mach zuschande Hier und an allem Ort."
Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand, Vollendung, Freude (durch die Freudenmotivik an den Zeilenenden; cf. T.3,7,17,19,23,27 u.31). Als rhetorische Sinnfigur (Anknüpfung).

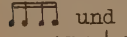
BWV 191 "Gloria in excelsis Deo"
(Weihnachtsfest)

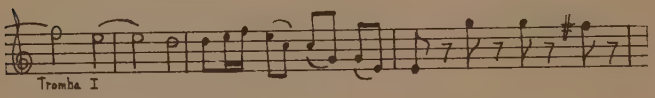
EZ Lpz. wahrscheinlich um 1740 (Spitta II,816). Entlehnung aus dem Gloria der h-moll Messe (BWV 232). Neumann bezeichnet dieses Stück als "Lateinische Festmusik" und nicht als Kantate (NeuH,161); siehe auch Dürr im Krit.Ber., NBA I/2,165 f.

1. Chorsatz "Gloria in excelsis Deo" ; 176 T. BG XLI,3. NBA I/2,173. Vollständig der großen Messe entnommen (vgl. BWV 232 in BG VI,47). "3 Trombe" (Bez. im autographen Kopftitel; Quellennachw. im Krit.Ber., NBA I/2,154 ff.). I (a'-d"') G-Schl., II (d'-cis"') G-Schl., III (d'-h") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2 als auch a3, selbständig, intermittierend, zur instr. Einleitung, akzentuierend, um den Rhythmus zu verstärken, um den Klang abzurunden. Die Stimmen sind fast unverändert übernommen worden: Die Triller in den Takten 139-142 (Trp. I,II) sind zugesetzt, der Triller im T.159 ist in der Entlehnung weggelassen worden. Tromba II erhält in der Parodie (cf. die zweite Takthälfte des vorletzten Taktes) eine neue Stimmführung um Quintenparallelen zu beseitigen. Die Triller auf gis" und g" in der ersten Trompetenstimme (T.141-142) waren vielleicht von praktischer Bedeutung. Auf diesen Tönen mußte notwendigerweise ein Triller vorgeschrieben werden, da der 11. Naturton ohnehin weder dem gis" noch dem g" genau entspricht. Damit wurde die Dissonanz (besonders bei längeren Tönen) "so eigendlich nicht observiret und gehöret" (vgl. PraeSM III,61).
Text: dem Messetext entnommen: "Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis." (vgl. Luk.2,14.)
Versinnbildlichung: Kraft, Hoheit, Majestät Gottes, Stolz, Lobpreisen, Freude (durch die Aufwärtsbewegungen und die imitatorischen Einsätze mit Kraft- und Freudenmotivik

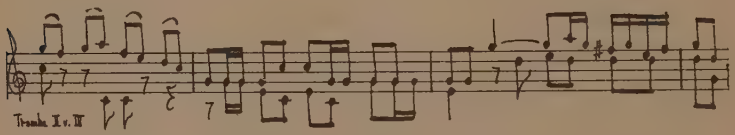
in den T.1-5 u.77-82 und durch die gemessenen Schritte und die folgende Spreizung der Intervalle



in den T.13-17 u.91-94; cf. auch T.18-24 u.29-41), Ruhe, Frieden, Seligkeit (durch die ausgehaltenen Töne, die Motive ruhiger Wellenbewegung , die schrittmäßigen Achtel, die Freudenmotive und die Seligkeitsrhythmen  u. , z.B.



in den T.144-147 und



in den T.170-173).

Wiedergabe: mf bis f; auch mp. Portato, leggiero, legato. Triller: T.139,141,142, = (mit dem Hauptton beginnend. Diese Triller, um den Affekt richtig auszudrücken, sind sanft und langsamer als sonst wiederzugeben.).

3. Chorsatz "Sicut erat in principio" ; 134 T. BG XLI, 39. NBA I/2,208. Parodie des "Cum sancto spiritu" (BG VI,126). T.1,4,11,14,68,71 neu hinzukomponiert. Der Satz ist von 128 auf 134 Takte erweitert (siehe auch Krit.Ber., NBA I/2,162 ff.). Stimmen wie in Nr.1. I (d"-e'"), II (fis'-d'"), III (d'-a"). Verwendung: Transp. (in D). Zumeist a3, ziemlich knapp, selbständig, akzentuierend. Die Trompetenstimmen haben bei der Parodierung einige Änderungen erfahren: T.4 (neue Füllstimmen für den neuen Dominant-Grundakkord; vgl. auch T.6, Tromba I), T.11

(Die Stimmen pausieren in diesem neu hinzukomponierten Takt.), T.30-33, 80-87 (Die Trompeten geben ihre Stimmen an die Flöten ab und pausieren.), T.70-75 (Die Trompeten haben jetzt die Unisonoführung der Streicher und Holzbläser.).

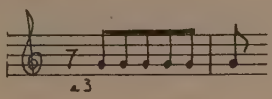
Text: BWV 191: die kleine Doxologie: "Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen." (Gloria Patri, Vers 2.)

BWV 232: "Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris Amen." Beide Texte drücken dieselben Gedanken aus.

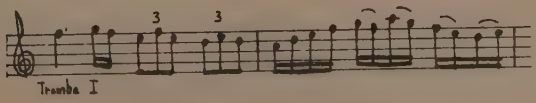
Versinnbildlichung: Kraft, Herrlichkeit Gottes, Freude, Einigkeit, Beständigkeit (durch Kraft- und Freudenmotive, z.B.

und

usw. in den T.3-4,29,34-41,117-123 u.132-133, durch lang ausgehaltene Töne in den T.7-11 u.76-80 und durch solche Unisono-Stellen wie



usw. in den T.12-13,15,70 u.73), Frieden, Glückseligkeit (durch die Verbindung der Wellen- und Freudenmotive

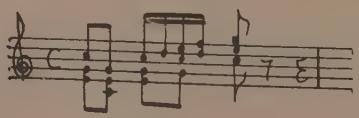


in den T.132-133). Als rhetorische Sinnfigur (Anknüpfung).
Wiedergabe: mf bis f. Portato, leggiero, legato.

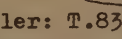
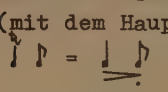
BWV 195 "Dem Gerechten muss das Licht"
(Trauungsfeier)

EZ der nicht erhaltenen Urform Lpz. um 1724, der überkommenen Umarbeitung um 1730 (cf. SchmBWV,254; NeuH,164)

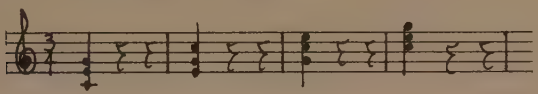
1. Chorsatz "Dem Gerechten muss das Licht" ; 120 T. BG XIII,3. NBA I/33,173. (Der Krit.Ber., NBA I/33 ist noch nicht erschienen.) "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,255). I (a'-e''') G-Schl., II (d'-cis''') G-Schl., III (d'-a") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), selbständig, zum schlagartigen Einsatz, zur instr. Einleitung, teils fanfarenmäßig, thematisch in die Fuge einbezogen (cf.T.69), als Steigerungsmittel.
Text: "Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen und Freude den frommen Herzen. Ihr Gerechten freuet euch des Herrn und danket ihm und preiset seine Heiligkeit." (Ps.97, 11-12.)
Versinnbildlichung: Göttliche Gegenwart, Kraft, Freude (durch die Aufwärtsbewegungen und die Kraft- und Freudenmotive



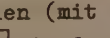
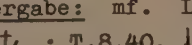
in den T.1-2,13,22 u.41; cf. auch T.4,7,17,25,38, usw.), Lob und Dank (durch Tromba I als Fugenstimme; cf. T.69), der göttliche Beistand (durch die ausgehaltenen Töne in den T.91-92,94 u.108-110).

Wiedergabe: mf. Portato, legato. Triller: T.12, (mit der Obersekunde beginnend). Triller: T.83,94,108,109,  (mit der Obersekunde beginnend). Triller: T.91, (mit dem Hauptton beginnend). Abkürzung tr : T.113,  .

5. Chorsatz "Wir kommen, deine Heiligkeit" ; 233 T. BG XIII,46. NBA I/33,218. Stimmen wie in Nr.1. I (a'-e'''), II (fis'-cis'''), III (d'-a'').
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I im ersten Zeilenzwischenspiel, usw.), zumeist selbständig.
Text: "Wir kommen, deine Heiligkeit, Unendlich grosser Gott, zu preisen. Der Anfang rührt von deinen Händen, Durch Allmacht kannst du es vollenden Und deinen Segen kräftig weisen."
Versinnbildlichung: Gottesnähe, Kraft, Lobpreisen (durch die Aufwärtsbewegungen



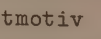
in den T.1-4 u.67-70; cf. auch T.20,24,45,87,usw.), Gottes Segen, Freude (durch die liebliche Bewegung mit Seligkeits- und Freudenmotiven

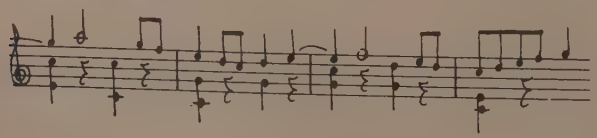
in den T.5-6 u.71-72; cf. auch T.16,19,20,22,73,usw.), Frieden (mit dem Motiv der ruhigen Wellenbewegung  in den T.17,18,84 u.85).
Wiedergabe: mf. Leggiero, portato, legato. Abkürzung tr : T.8,40,  .

BWV 197 "Gott ist unsere Zuversicht"
(Trauungsfeier)

EZ Lpz. 1737 oder 1738 (cf. NeuH,165).

1. Chorsatz "Gott ist unsere Zuversicht" ; 251 T. BG XIII,97. NBA I/33,119 (Krit.Ber., I/33 noch nicht erschienen). "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,258). I (d'-d''') G-Schl., II (fis'-a") G-Schl., III (d'-fis") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a3 als auch solistisch (Tromba I), zur instr. Einleitung, teils selbständig, teils duplierend, um zu akzentuieren, um den Klang abzurunden, um ein festliches Gepräge zu geben.
Text: "Gott ist unsere Zuversicht, Wir vertrauen seinen Händen. Wie er unsre Wege führt, Wie er unser Herz regiert, Da ist Segen allerenden."
Versinnbildlichung: Gottesnähe, Kraft, Glaubensgewißheit, Entschlossenheit (durch die gemessenen Schritte, die großen Sprünge und die Aufwärtsbewegungen

in den T.1-4 u.58-61), die Menschheit mit ihren Schwächen, der göttliche Beistand, Freude (durch das gemessene Schrittmotiv  in den 2.u.3. Trompetenstimmen, das synkopische Schrittmotiv und die Freudenmotive u. in der 1. Trompetenstimme



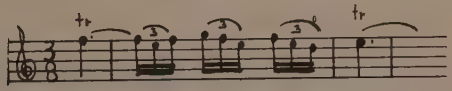
in den T.20-23 u.97-100; cf. auch T.17 u.94), der

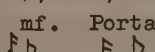
gerade Weg Gottes (durch die auf derselben Note wiederholten Viertel in den T.123-126).
Wiedergabe: mf. Leggiero.

BWV 201 "Geschwinde, ihr wirbelnden Winde"
Der Streit zwischen Phoebus und Pan

EZ Lpz. wahrsch. 1731 (Spitta II, 473 u.800).

1. Chorsatz "Geschwinde, ihr wirbelnden Winde" ; 256 T. BG XI (2),3. "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,265).
I (d'-d"') G-Schl., II (d"-a") G-Schl., III (d'-fis") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a3 als auch solistisch (Tromba I), teils duplierend, zumeist selbständig, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen.
Text: "Geschwinde, ihr wirbelnden Winde, auf einmal zusammen zur Höhle hinein ! Dass das Hin- und Wiederschallen selbst dem Echo mag gefallen, und den Lüften lieblich sein."
Versinnbildlichung: Windwirbel (bes. durch die Triller und Triolen der ersten Trompetenstimme, z.B.



in den T.15-17,usw.; ev. auch T.9,23,45,usw.).
Wiedergabe: mf. Portato, legato. Vorschlag: T.4,8,usw.,  (vgl. DannM,176 f.).
Triller: T.9,11,usw., (mit dem Hauptton beginnend).

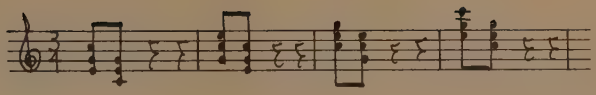
15. Chorsatz "Labt das Herz, ihr holden Saiten" ; 97 T. BG XI (2),63. Stimmen wie in Nr.1. I (d"-d"'), II (d'-a"), III (d'-e").
Verwendung: Transp. (in D). Ständig a3, selbständig,

knapp, zur instr. Einleitung, im Mittelteil schweigend.
Text: "Labt das Herz, ihr holden Saiten, stimmet Kunst und Anmuth an. Lasst euch meistern, lasst euch höhnen, sind doch euren süssen Tönen selbst die Götter zugethan."
Versinnbildlichung: Freude (mit dem Motiv in den T.2,4,5,6,10,usw.), Anmut, das Liebliche (durch den Seligkeitsrhythmus in den Takten 7-8,15-16,23-24,usw.; cf. SchwB,461 f.).
Wiedergabe: mp. Portato.

BWV 205 "Zerreisset, zersprenget, zertrümmert die Gruft"
Der zufriedengestellte Aeolus (zum Namenstage des Universitätsprofessors Müller)

EZ Lpz. 1725.

1. Chorsatz "Zerreisset, zersprenget, zertrümmert" ; 195 T. BG XI (2),139. "3 Trombe" (Bez. im autographen Titel; Quellennachw. in SchmBWV,271). I (fis'-e''') G-Schl., II (d'-cis''') G-Schl., III (a-h") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2, a3 als auch kurz solistisch (Tromba I), meist selbständig, teils duplierend und intermittierend, zum schlagartigen Einsatz, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen, als Steigerungsmittel (T.65), um zu akzentuieren, um den Rhythmus zu verdeutlichen und zu verstärken.
Text: "Zerreisset, zersprenget, zertrümmert die Gruft, die unserm Wüthen Gränze giebt. Durchbrechet die Luft, dass selber die Sonne zur Finsterniss werde; durchschneidet die Fluthen, durchwühlet die Erde, dass sich der Himmel selbst betrübt !"
Versinnbildlichung: Kraft, Zerstörungslust, Sturm, Erschrecken (durch Kraft- und Tumultmotive



in den T.1-4,15,17,usw., und durch Motive des Erschreckens mit angehängten Freudenmotiven

in den T.5-8,19-21,usw.). Die Macht Gottes. Gott in der Natur.
Wiedergabe: mf bis f. Portato.

2. Recitativ (Baß) "Ja, ja, die Stunden" ; 24 T. BG XI (2),164. Stimmen wie in Nr.1. I (fis'-d'"), II (fis'-a"), III (d'-g").
Verwendung: Transp. Ständig a3, zumeist selbständig, zum schlagartigen Einsatz, akzentuierend.
Text: "Ja, ja ! die Stunden sind nunmehro nah, dass ich euch treuen Unterthanen den Weg aus eurer Einsamkeit, nach bald geschloss'ner Sommerszeit, zur Freiheit werde bahnen. Ich geb' euch Macht, vom Abend bis zum Morgen von Mittag bis zur Mitternacht mit eurer Wuth zu rasen, usw."
Versinnbildlichung: Erschrecken (mit den auf derselben Note wiederholten Sechzehnteln
in den T.7,8,10,13,16,usw.), Macht, Zerstörung (durch die Kraft- und Tumultmotive und die Abwärtsbewegungen

in T.14). Als grammatikalische Sinnfiguren (Ausruf, T.1-7,11,usw.). Als rhetorische Sinnfiguren (Anknüpfung, T.7,8,10,13,usw.).
Wiedergabe: mf bis f. Portato.

11. Arie (Baß) "Zurücke, zurücke, geflügelten Winde" ; 201 T. BG XI (2),196. Bläsersatz. Stimmen wie in Nr.1. I (fis'-d'"), II (d'-cis"'), III (a-fis").
Verwendung: Transp. Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), solistisch a3 (dazu Hörner, Cont.u.Singst.), zur instr. Einleitung, als Zeilenzwischenspiele.
Text: "Zurücke, zurücke, geflügelten Winde, besänftiget euch. Doch wehet ihr gleich, so weht doch jetzt, und nur gelinde."
Versinnbildlichung: Der Wirbelwind, Macht (durch die Wind- und Kraftmotive

in den T.1-6,usw.), Nachlassen (durch Tromba I

in den T.49-52,usw.), Besänftigter Wind (durch Tromba I-III im Unisono mit einer Folge von ruhigen, gemessenen auf derselben Note wiederholten Achteln in den T.82-83,86-87), Spielender, gelinder Wind (durch Tromba I

in den T.90-93).
Wiedergabe: mf. mp. Zumeist portato.

15. Chorsatz "Vivat August, August vivat" ; 134 T. BG XI (2),216. Stimmen wie in Nr.1. I (d'-d'"), II (d'-a"), III d'-fis").
Verwendung: Transp. Sowohl a2, a3 als auch kurz

solistisch (Tromba I), zur instr. Einleitung, zum schlagartigen Einsatz, akzentuierend, um den Rhythmus zu verstärken.
Text: "Vivat August, August vivat, sei beglückt gelehrter Mann ! Dein Vergnügen müsse blühen, dass dein Lehren, dein Bemühen möge solche Pflanzen ziehen, womit ein Land einstens schmücken kann."
Versinnbildlichung: Kraft, Stolz, der göttliche Beistand, Freude, Lob (durch die Kraft- und Freudenmotive

in den T.7-12,29-32,usw., die Unisono-Stellen a3 und durch das Schrittmotiv ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ in den T.19-20, 27-28,37-38,usw.).
Wiedergabe: mf. Portato, leggiero.

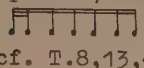
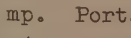
BWV 205a "Blast Lärmen, ihr Feind"
(zum Krönungsfest August III.)
Geplante Parodie der K.205

EZ Lpz. 1734.

1. Tutti "Blast Lärmen, ihr Feinde". BG XI (2),139, XXXIV,Liii. Cf. die ersten 87 Takte der Urform (Quellennachw. in SchmBWV,273), wo die ersten drei Zeilen der Paordie den Singstimmen als zweiter Text unterliegen. Die Ähnlichkeit der Sinnbilder beider Texte ist ohnehin klar.

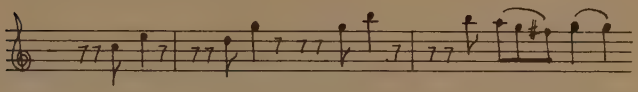
BWV 206 "Schleicht, spielende Wellen"
(zum Geburtstagsfest Augusts III.)

EZ Lpz. 1733.

1. Chorsatz "Schleicht, spielende Wellen" ; 279 T. BG XX (2),3. "3 Trombe" (Bez. im Titel des Umschlages der Originalstimmen; Quellennachw. in SchmBWV, 275). I (d'-d''') G-Schl., II (d'-cis''') G-Schl., III (d'-a") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a3 als auch solistisch (Tromba I), zumeist selbständig, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen, im Mittelteil schweigend.
Text: "Schleicht, spielende Wellen und murmelt gelinde ! nein, rauschet geschwinde, dass Ufer und Klippe zum öftern erklingt. Die Freude, die unsere Fluthen erreget, die jegliche Welle zum Rauschen beweget, durchreisset die Dämme, worein sie Verwund'rung und Schüchternheit zwingt."
Versinnbildlichung: Bewegung der Wellen: Rauschen, Spielen, Murmeln, Schleichen (durch die Wellenmotive  , , und ; cf. T.8,13,48,54,usw.).
Wiedergabe: mf. mp. Portato, legato. Triller: T.48,92, (mit dem Hauptton beginnend). Abkürzung : T.54,  . Abkürzung : = Triller: = (mit dem Hauptton beginnend; das erste Achtel im neuen Takt -- T.80 -- wird nicht getrillert sondern tenuto gespielt als erster von zwei geschleiften Tönen =).

11. Chorsatz "Die himmlische Vorsicht der ewigen Güte" ; 64 T. BG XX (2),57. Stimmen wie in Nr.1. I (a'-d'''), II (fis'-a"), III (d'-fis").
Verwendung: Transp. Ständig a3, zumeist selbständig, zur instr. Einleitung, akzentuierend.
Text: "Die himmlische Vorsicht der ewigen Güte beschirme dein Leben, durchlauchter August ! So viel sich nur Tropfen in heutigen Stunden in unsern bemoosten Canälen befunden, umfange beständig dein hohes Gemüthe Vergnügen und Lust !"
Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand, Festigkeit,

Frieden, Freudigkeit (durch die Aufwärtsbewegungen und das Wellenmotiv



in den T.1-4 u.5-8; cf. auch T.9-12,13-16,usw.). Majestät.
Wiedergabe: mp. mf. Portato, legato.

BWV 207 "Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten" (zu einer Universitätsfeier)

EZ Lpz. 1726.

1. Marsch; 56 T. BG XX (2),73. 3 Trombe (Bez. im Zusatz-Titel von C.Ph.E. Bachs Hand; Quellennachw. in SchmBWV,276). I (a'-h") G-Schl., II (fis'-a") G-Schl., III (d'-d") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2 als auch a3, duplierend, intermittierend, zur Einleitung, zum schlagartigen Einsatz.
Versinnbildlichung: Einzug, Streitspiel (durch den schrittmäßigen Charakter des Satzes), Feierlichkeit (durch den Rhythmus ♩. ♪ ♩ in den T.10,22,38 u. 54), Freude (mit den Motiven ♫ ♩ und ♬ ♩ in den T.1,2,3,usw.).
Wiedergabe: mf. Leggiero, portato.

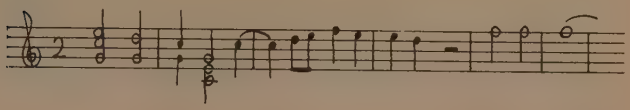
2. Chorsatz "Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten" ; 130 T. BG XX (2),75. Umarbeitung des dritten Satzes aus dem 1. Brandenburgischen Konzert (BWV 1046: Allegro; 124 T. BG XIX,16). Stimmen wie in Nr.1. I (fis'-h"), II (d'-a"), III (a-g").
Verwendung: (wahrsch. wegen Transposition). Transp. Sowohl a2 als auch a3, zumeist selbständig, zur instr. Einleitung, um den Klang abzurunden, um ein festliches

Gepräge zu geben, um zu verstärken. Die Partien der Tromba I u.II entsprechen (transp.) ziemlich genau den der Waldhörner im Konzert bis zur T.24. (Tromba II, T.3 bekommt in der letzten Takthälfte eine neue Stimmführung, wahrscheinlich um die offenen Quinten der Urform zu beseitigen.) Nach T.24 pausieren die Trompeten bis zum Eintritt des charakteristischen Eingangsthemas des Satzes. Tromba III dient nur als Füllstimme, gesellt sich rhythmisch zu den Pauken. Die Abkürzung tr ist in den Takten 11, 14,124 u.127 hinzugefügt worden. Die Trompetenstimmen verlieren wenig von dem Waldhorncharakter der Urform; sie schließen sich dadurch enger mit den anderen Stimmen zusammen. Zur Ausdeutung des Textes werden die Trompeten nicht herangezogen.
Wiedergabe: mp bis mf. Leggiero, legato. Abkürzung tr : T.11,14,124,127, .

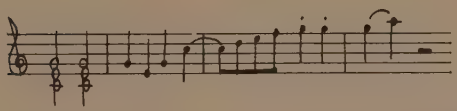
6. Selbständiger Ritornellnachsatz; 32 T. BG XX (2), 114. Parodie des Trios II aus dem 1. Brandenburgischen Konzert (BG XIX,30). Tromba I,II. Hier ersetzen die Trompeten wieder die zwei Waldhörner. I (a'-d'''), II (d'-a").
Verwendung: Transp. Durchgehend a2. Die Hornpartien im Konzert (transp.) sind ohne jegliche Änderung in die Kantate übernommen worden. Die Abkürzung tr ist in den Takten 3,7,21 hinzugefügt worden.
Wiedergabe: mp bis mf. Abkürzung tr : T.3,7,21 = ten. und geschleift.

10. Chorsatz "Kortte lebe, Kortte blühe" ; 156 T. BG XX (2),128. Stimmen wie in Nr.1. I (a'-h"), II (d'-a"), III (d'-d").
Verwendung: Transp. Sowohl a2 als auch a3, teils intermittierend, teils duplierend, zum schlagartigen Einsatz, in Zeilenzwischenspielen.
Text: "Kortte lebe, Kortte blühe ! Den mein Lorbeer

unterstützt muss in ungezählten Jahren stets geehrt in Segen steh'n, und zwar wohl der Neider Scharen, aber nicht der Feinde seh'n."
Versinnbildlichung: Stolz, Freude, göttlicher Beistand, Wohlergehen (durch den schrittmäßigen Charakter des Themas, durch die Freudenmotive ♫ ♩ und ♬ ♩ und schließlich durch manche Aufwärtsbewegungen, z.B.



und



in den T.1-6 und 33-36; cf. auch 17-24,49-52,usw.).
Wiedergabe: mf. Portato, legato. Abkürzung tr : T.1,4,usw. = ten. u. geschleift.

BWV 207a "Auf, schmetternde Töne" (zum Namenstage Augusts III.) Die Musik ist bis auf die Rezitative Nr.2,4 u.6 aus der K.207.

EZ Lpz. 1726 u. 1734.

1. Chorsatz "Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten". Cf. K.207, Nr.2. Stimmen wie in K.207, Nr.2. Für die genaue Textunterlegung, cf. BG XXXIV,345. Die Musik geht auch hier verhältnismäßig wenig auf den genauen Inhalt des Textes ein.

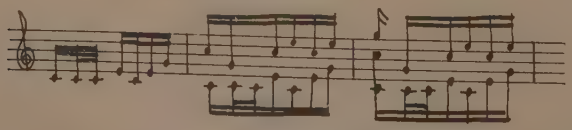
9. Chorsatz "August lebe, lebe König". Cf. K.207, Nr.10. Stimmen wie in K.207, Nr.10. Für die Textunterlegung, cf. BG XXXIV,361.

Text: "August lebe ! lebe König ! Gott schützt deinen Geist und Hand. So muss durch Augustus' Leben Unsers Sachsens Wohl besteh'n; So darf sich kein Feind erheben Wider unser Wohlergeh'n."
Versinnbildlichung: wie in K.207, Nr.10.
Wiedergabe: cf. K.207, Nr.10.

BWV 214 "Tönet, ihr Pauken ! Erschallet, Trompeten !" (zum Geburtstag der Königin von Polen und Kurfürstin zu Sachsen)

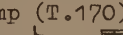
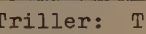
EZ Lpz. 1733.

1. Chorsatz "Tönet, ihr Pauken ! Erschallet, Trompeten !" ; 338 T. BG XXXIV,177. Urform der K.248 I, Nr.1. 3 Trombe (Bez. in der autographen Überschrift; Quellennachw. in SchmBWV,291). I (d'-cis"')G-Schl., II (d'-h") G-Schl., III (d'-a") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), teils selbständig, teils intermittierend, zur instr. Einleitung, fanfarenmäßig, ankündigend, um ein festliches Gepräge zu geben.
Text: "Tönet, ihr Pauken ! Erschallet Trompeten ! Klingende Saiten erfüllet die Luft ! Singet itzt Lieder ihr muntren Poeten ! Königin lebe ! wird fröhlichst geruft. Königin lebe ! diss wünschet der Sachse. Königin lebe und blühe und wachse."
Versinnbildlichung: Hoheit. Freude, Stolz, Majestät (durch die imitatorisch einsetzenden Fanfaren mit Kraft- und Freudenmotivik



in den T.5-7, 39-41 u.95-97; auch durch die Schritt- und Freudenmotive in den T.11-12,45-46,

81-82 u.101-102, dazu noch und die Schritte in den T.25-26,usw.), der göttliche Beistand, Leben (durch eine Folge von auf derselben Note wiederholten Sechzehnteln in der ersten Trompetenstimme in den T.170-174). Als rhetorische Sinnfigur (Anknüpfung, bes. in den T.170-174).

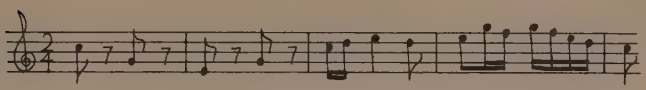
Wiedergabe: mf. mp (T.170). Leggiero, portato. Triller: T.31,135,  (mit dem Hauptton beginnend). Triller: T.49,105,119, =  (mit der Obersekunde beginnend).

7. Arie (Baß) "Kron und Preis gekrönter Damen" ; BG XXXIV,222. Urbild der K.248 I, Nr.8. Tromba. d'-d'". G-Schl.

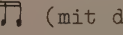
Verwendung: Transp. Solistisch (dazu V. I,II, Vla., Cont. u. Singst.), teils selbständig, teils intermittierend, in den Zeilenzwischenspielen, fanfarenmäßig.

Text: "Cron und Preis gecrönter Damen, Königin ! mit deinem Namen Füll ich diesen Creyss der Welt. Was der Tugend stets gefällt, Und was nur Heldinnen haben, Seyn Dir angebohrne Gaben."

Versinnbildlichung: Hoheit, Tugend, Sicherheit, Stolz, Freude (durch Schritt- und Freudenmotivik

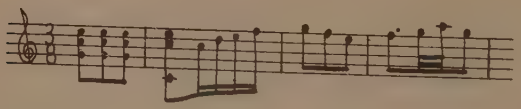


in den T.1-4,usw.; cf. auch T.15-18,26-27,usw.), göttlicher Beistand (durch den lang ausgehaltenen Ton in den T.97-101). Als rhetorische Sinnfigur (Anknüpfung, bes. in den T.97-101).

Wiedergabe: mf. mp. Portato, legato. Triller: T.18,22,36,  (mit dem Hauptton beginnend. Beinahe unspielbar auf dem Naturinstrument. Wurde eine Klappe hier benutzt ? Oder hätte dieses Zeichen auch tenuto bedeutet ? = ? Übrigens wurden

Terzentriller weder im Singen noch auf Instrumenten gebraucht; cf. QuantzV,37).

9. Chorsatz "Blühet, ihr Linden in Sachsen, wie Zedern" ; 96 T. BG XXXIV,229. Urform der K.248 III, Nr.1. Stimmen wie in Nr.1. I (d"-d"'), II (fis'-a"), III (d'-e").
Verwendung: Transp. Sowohl a3 als auch solistisch (Tromba I), duplierend, intermittierend, selbständig, zum schlagartigen Einsatz, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen, um zu verstärken, um den Klang abzurunden.
Text: "Blühet ihr Linden in Sachsen wie Cedern ! Schallet mit Waffen und Wagen und Rädern ! Singet ihr Musen ! mit völligem Klang ! Fröhliche Stunden ! ihr freudigen Zeiten ! Gönnt uns noch öffters die güldenen Freuden: Königin, lebe, ja lebe noch lang !"
Versinnbildlichung: Hoheit, Majestät, Stolz, Freude (durch die Schritt- und Freudenmotive

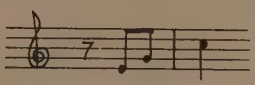


in den T. 1-4, 33-36,usw.), göttlicher Beistand, Leben (durch die lang ausgehaltenen Töne in den T.12-16,43-47,53-55,59-63,usw.).
Wiedergabe: mf bis f. Leggiero, legato.

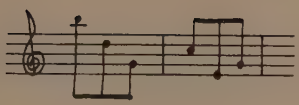
BWV 215 "Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" (zum Jahrestage der Königswahl Augusts III.)

EZ Lpz. 1734. Gottfried Reiche, dessen hohe Blaskunst in vielen von diesen Kantaten ihren Niederschlag gefunden hat, starb am 6.10.1734 an den Strapazen dieses Werkes; NeuL,218 f.

1. Chorsatz "Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" ; 418 T. BG XXXIV,245. 3 Trombe (Bez. in den Aufschriften von der Hand C.P.E. Bachs auf den Umschlägen zu den Originalstimmen; Quellennachw. in SchmBWV,293). I (d'-e''') G-Schl., II (d'-cis''') G-Schl., III (d'-g") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), selbständig, duplierend, intermittierend, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen.
Text: "Preise deine Glücke, Gesegnetes Sachsen, Weil Gott den Thron deines Königs erhält. Fröliches Land, Dancke dem Himmel, und küsse die Hand, Die Deine Wohlfahrt noch täglich lässt wachsen, Und deine Bürger in Sicherheit stellt."
Versinnbildlichung: Freude (mit den Motiven und in den T.5,6,7,usw.), Stärke, Stolz (bei schrittmäßiger Spreizung der Intervalle, wie



und



in den T.5,6,9,10,usw.), der göttliche Beistand, Wohlergehen (durch lang ausgehaltene Töne in den T.14-21,118-125,usw.), Lobpreisen (durch die imitatorischen Einsätze der zweiten und dritten Trompetenstimme in den T.5-6 u.153-154 und durch die Unisono-Stellen

in den T.59-61 u.91-93).
Wiedergabe: mf bis f. Portato, legato.

8. Recitativ (Tenor, Baß, Sopran) "Lass doch, o teurer Landesvater, zu" ; 41 T. BG XXXIV,299. Stimmen wie in Nr.1. I (d"-d"'), II (a'-h"), III (d'-g").
Verwendung: Transp. Ständig a3. Die Trompeten begleiten nur das Baßrecitativ.
Text: ".... Zu einer Zeit Da alles um uns blitzt und kracht, Ja, da der Frantzen Macht, (Die doch so vielmahl schon gedämpffet worden,) Von Süden und von Norden Auch unserm Vaterland mit Schwerdt und Feuer dräut; Kan diese Stadt so glücklich seyn, Dich mächtgen Schutz-Gott unsrer Linden, Und zwar Dich nicht allein, auch Dein Gemahl, des Landes Sonne, Der Unterthanen Trost und Wonne, in ihrem Schoos zu finden...."
Versinnbildlichung: Kampfgetümmel, "der Frantzen Macht" (durch die Abwärtsbewegung und die Tumult- und Freudenmotive

im T.11), der göttliche Beistand, Sieg, Freude (durch die Aufwärtsbewegung und die Tumult- und Freudenmotive

in den T.12 u.13; cf. auch T.23-24). Als rhetorische Sinnfiguren (Anknüpfung, Steigerung); als grammatikalische Sinnfiguren (Ausruf).
Wiedergabe: mf bis f. Portato.

9. Chorsatz "Stifter der Reiche, beherrscher der Kronen" ; 64 T. BG XXXIV,312. Stimmen wie in Nr.1. I (d"-d'"), II (fis'-g"), III (d'-d").
Verwendung: Transp. (D). Sowohl a2 als auch a3, teils duplierend, teils intermittierend, zur instr. Einleitung, in den Zeilenzwischenspielen.
Text: "Stifter der Reiche, Beherrscher der Cronen, Baue den Thron, den Augustus besitzt ! Ziere Sein Hauss Mit unvergänglichen Wohlergehen aus ! Lass uns die Länder in Friede bewohnen, Die Er mit Recht und mit Gnade beschützt."
Versinnbildlichung: Die Liebe Gottes, Frieden, Wohlergehen (mit dem Motiv der friedsamen Freudigkeit in den T.1,3,5,7,usw.; cf. dazu SchwB,463 f.), Glückseligkeit (durch Freuden- und Seligkeitsrhythmen in den T.1-2,4-5,usw.), Freude (mit den Motiven und bes. in den T.2,6,10,11,usw.), Festigkeit, Stärke, Stolz (bei der schrittmäßigen Spreizung der Intervalle; cf. bes. die Oktavensprünge in den T.4,8,11,15,usw.).
Wiedergabe: mp. mf. Leggiero. Triller: T.10,14, usw., = (mit der Obersekunde beginnend).

BWV 248 I "Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage" (am Weihnachtsfest) Erste Kantate des Weihnachtsoratoriums

EZ Lpz. 1734

1. Chorsatz "Jauchzet, frohlocket ! auf, preiset die Tage" ; 338 T. BG V(2),3. Parodie der weltlichen Kantate 214,Nr.1. "3 Trombe" (Bez. im autographen

Titel; Quellennachw. in SchmBWV,373). Für Umfang u.Schl. siehe K.214,Nr.1.

Verwendung: Vgl. K.214,Nr.1. Beinahe unverändert in die neue Partitur übernommen. Änderungen: eine neue Tonfolge (Tromba III in den T.12,46 u.106) wahrscheinlich um den Quartsextakkord im letzten Drittel dieser Takte zu beseitigen; hinzugefügter Triller auf g" im T.15.

Text: der K.248 I, Nr.1: "Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage ! Rühmet, was heute der Höchste getan ! Lasset das Zagen, verbannet die Klage, Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an. Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören, Lasst uns dem Namen des Herren verehren."

der K.214, Nr.1: "Thönet ihr Pauken ! Erschallet Trompeten ! Klingende Saiten erfüllet die Luft ! Singet itzt Lieder ihr muntren Poeten ! Königin lebe ! wird fröhlichst geruft. Königin lebe ! diss wünschet der Sachse. Königin lebe und blühe und wachse."

Versinnbildlichung: wie in der K.214, Nr.1. Der Zusammenhang zwischen Wort und Ton war bei der Parodierung gewahrt.

Wiedergabe: mf bis f. Siehe auch K.214, Nr.1. Triller: T.15, (mit der Obersekunde beginnend).

8. Arie (Baß) "Grosser Herr und starker König" ; 200 T. BG V(2),42. Parodie der K.214, Nr.7. Tromba (D). Umfang wie in K.214, Nr.7.

Verwendung: etwa wie in K.214, Nr.7. Triller (T.13) hinzugefügt.

Text: "Grosser Herr und starker König, Liebster Heiland, o wie wenig Achtest du der Erden Pracht ! Der die ganze Welt erhält, Ihre Pracht und Zier erschaffen, Muss in harten Krippen schlafen."

der K.214, Nr.7: "Cron und Preis gecrönter Damen, Königin ! mit deinem Namen Füll ich diesen

Creyss der Welt. Was der Tugend stets gefällt. Und was nur Heldinnen haben, Seyn Dir angebohrne Gaben."
Versinnbildlichung: etwa wie in K.214, Nr.7. (Stärke contra Unsicherheit). Die Zusammenstimmung von Wort und Ton ist hier weniger glücklich (cf. auch SchwB,635).
Wiedergabe: cf. K.214, Nr.7. Triller: T.13, = (mit der Obersekunde beginnend).

9. Choral "Ach, mein herzliebes Jesulein !" ; 15 T. BG V(2),47. Stimmen wie im ersten Satz. I (a'-d"') G-Schl., II (d'-h") G-Schl., III (d'-a") G-Schl.
Verwendung: Transp. a3, selbständig, als Fanfareneinschübe.
Text: "Ach, mein herzliebes Jesulein ! mach' dir ein rein sanft Bettelein, zu ruh'n in meines Herzens Schrein, dass ich nimmer vergessen dein."
Versinnbildlichung: Hoheit. Göttlicher Beistand. Freude (durch die Motive und in den T.2,3,4,usw.). Als rhetorische Sinnfiguren (Anknüpfung).
Wiedergabe: mf bis f. Portato. Triller: T.15, = (mit der Obersekunde beginnend).

BWV 248 III "Herrscher des Himmels erhöre das Lallen" (am dritten Weihnachtsfesttage) Dritte Kantate des Weihnachtsoratoriums

EZ Lpz. 1734.

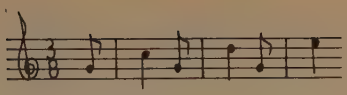
1. (bzw. Nr.24) Chorsatz "Herrscher des Himmels erhöre das Lallen" ; 96 T. BG V(2),95. Stimmen wie in K. 248 I, Nr. I (d"-d"') G-Schl., II (fis'-a")G-Schl., III (d'-d") G-Schl.
Verwendung: Transp. (D) Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), duplierend, intermittierend, selbständig, zum schlagartigen Einsatz, zur instr.

Einleitung, im Zeilenzwischenspiel.
Text: "Herrscher des Himmels erhöre das Lallen, lass dir die Gesänge gefallen, wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht ! Höre des Herzens frohlockendes Preisen, wenn wir jetzo die Ehrfurcht erweisen, weil unsre Wohlfahrt befestigt steht."
Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand, Glaubensgewissheit, Festigkeit, Lobpreisen, Stolz, Freude (durch die gemessenen Schritte ♪♪♪|♪, die Freudenmotive ♫♪, ♪♫ u. ♫ und die lang ausgehaltenen Töne in den T.1,2,4,12-16,13,44,60,usw.).
Wiedergabe: mf. Leggiero, legato. Triller: T.11, 43,59,92, 𝆖♪ = ♫ (mit der Obersekunde beginnend).

BWV 248 VI "Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben" (am Fest der Erscheinung Christi) Sechste und letzte Kantate des Weihnachtsoratoriums

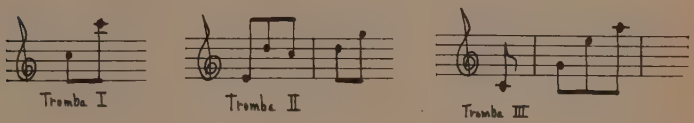
EZ Lpz. 1734.

1. (bzw. Nr.54) Chorsatz "Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben" ; 240 T. BG V(2),211. Stimmen wie in der K.248 I, Nr.1. I (d'-d''') G-Schl., II (d'-h") G-Schl., III (d'-h") G-Schl.
Verwendung: Transp. (D) Sowohl a3 (teilweise imitatorisch) als auch solistisch (Tromba I), selbständig, intermittierend, duplierend, zur instr. Einleitung, auch fanfarenmäßig.
Text: "Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben, so gieb, dass wir im festen Glauben nach deiner Macht und Hülfe sehn. Wir wollen dir allein vertrauen, so können wir den scharfen Klauen des Feindes unversehrt entgehn."
Versinnbildlichung: Der göttliche Beistand, Stolz, Stärke, Trotz (bei der Spreizung der Intervalle

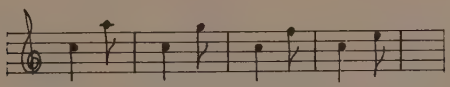


in den T.1-3,64-67,84-87,160-163,usw.), Kampfgetümmel und Feinde, bzw. Teufel, Sünde (bei den dahinstampfenden Motiven

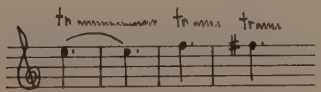
usw.; cf. T.4-6,147-148,usw.), Sicherheit (durch Kanon in den ersten und zweiten Trompetenstimmen in den T.1-8 und auch durch ausgehaltene Töne; cf. dazu T.14,25,65-66,222-224,usw.), Stärke, Sieg (durch große, aufwärtsbewegende Sprünge

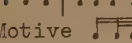


usw.; cf. T.7,15-16,18-19,71,111-112,usw.), Festigkeit der Gerechten, Fall der Teufelsmacht (durch den immer wieder auf derselben Stufe erscheinenden Ton und die Abwärtsbewegung in der Figur

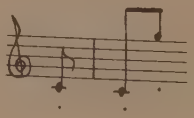


in den T.33-36), Erlösung vom Schmerz, von Sünde (mit den chromatisch aufwärtsbewegenden Trillern



in den T.39-42 u.231-234; cf. dazu ZiebS,23), Glaubensgewißheit (bei den gemessenen Schritten  ; cf. T.73-75,77,usw.), Freude (durch die Motive , und in den T.9,16,19, 104,usw.).
Wiedergabe: mf. mp. Portato, leggiero, legato.

10. (bzw. Nr.64) Choral "Nun seid ihr wohl gerochen" ; 68 T. BG V(2),256. Stimmen wie im ersten Satz. I (d'-d'"), II (a'-h"), III (d'-g").
Verwendung: Transp. Sowohl a3 als auch solistisch (Tromba I), zur instr. Einleitung, zum Nachspiel.
Text: "Nun seid ihr wohl gerochen an eurer Feinde Schaar, denn Christus hat zerbrochen was euch zuwider war; Tod, Teufel, Sünd' und Hölle sind ganz und gar geschwächt, bei Gott hat seine Stelle das menschliche Geschlecht."
Versinnbildlichung: Der göttliche Beistand (Christus), Glaubensgewißheit, Sieg, Freude, Seligkeit (durch die Freudenmotive , usw., Seligkeitsrhythmen , usw., die Aufwärtsbewegungen und die gemessenen Schritte, z.B. in den folgenden Figuren



usw. in den T.1-15, usw.), Teufel, Sünde, Fall, Sturz, Erschrecken (bei den Sprüngen abwärts und den auf derselben Note wiederholten Achteln, bes. in den T.47-51

usw.; cf. auch T.1,7,usw.).
Wiedergabe: mf. mp. Portato, legato. Triller: T.2,4,usw., = (mit der Obersekunde beginnend). Triller: T.15, = (mit dem Hauptton beginnend).

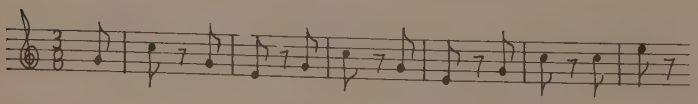
BWV 249 a "Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen" (zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weissenfels) Urbild der weltlichen Kantate BWV 249 b. Weltliches Urbild des Osteroratoriums (BWV 249)

EZ Lpz. 1725. (Erstveröffentlichung durch Friedrich Smend 1943 im Bärenreiterverlag, Kassel).

1. Sinfonia; 231 T. 3 Trombe (Bez. in den Stimmen der ältesten Fassung des Osteroratoriums; cf. das Nachwort der Erstveröffentlichung). I (d'-d"') G-Schl., II (d'-h") G-Schl., III (a-fis") G-Schl.
Verwendung: Transp. (in D). Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I),a3 um den Klang abzurunden, selbständig, festlich-fröhlich, teilweise idyllisch (cf. das Nachwort in der Smend Ausgabe). Tromba III spielt wie üblich eine untergeordnete Rolle.
Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand, Sieg, Stolz, Freude (durch ein Fanfarenthema mit Schritt- und Freudenmotivik, wie

usw. in den T.1-16,73-77 u.121-137), die Allmacht Gottes, Einigkeit in Lob und Dank, Bewegtheit, Jubel (mit den Kopfmotiven des Fanfarenthemas im Unisono in den T.22-24 u. 212-214 und durch Kanon zwischen den 1.u.2. Trompetenstimmen mit dem Fanfarenthema in den T.1-6,73-77,121-127 u.191-193), Fröhlichkeit (durch das Motiv 7 ♫ ♪ in den T.29, 30,219 u.220 und durch die Schritte 7 𝅗𝅥 | 7 𝅗𝅥 in den T.150-156), das Liebliche (durch die leisen Triller in den T.108-111).
Wiedergabe: mf bis f. mp. Portato, Triller: T.25, 146,162,215, 𝅗𝅥. = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (mit der Obersekunde beginnend). Triller: T.33,78,81,223, ♪ = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (mit dem Hauptton beginnend).

3. (Nr.2 der Smend Ausgabe) Arie (Duett: Baß, Tenor) "Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen" ; 280 T. Smend-Erstveröffentlichung, 17. Stimmen wie in Nr.1. I (fis'-a"), II (d'-a"), III (a-d").
Verwendung: Transp. Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), selbständig, knapp, zur instr. Einleitung, hauptsächlich um den Rhythmus zeitweilig zu verdeutlichen und zu verstärken.
Text: "Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen, Verwirret die lustigen Regungen nicht. Lachen und Scherzen Erfüllet die Herzen, Die Freude malet das Gesicht."
Versinnbildlichung: Gehen, Unbekümmertsein, Stolz (durch sprunghafte Achtelbewegungen, wie



in den T.1-7,17-20,84-88,96-103,usw.), Freude, Seligkeit (durch das Motiv 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♩ in den T.9,23,106,usw. und durch den Rhythmus 7 ♫ ♩ in den T.13,109, 173,usw.).

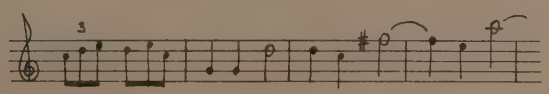
Wiedergabe: mf. mp. Portato, legato. Triller(?): T.16,112,176, (mit der Obersekunde beginnend. Die gewöhnliche Ausführung dieses Zeichens scheint aber ein wenig ungeschickt. Obwohl ein Triller zwar das Lachen versinnbildlichen könnte, argumentiert Takt 104 in den Oboen u. Violinen auch für eine Tenuto-Ausführung dieser Figur = ; cf. auch Rust im Vorwort der BG VII,xvi ff. Tatsächlich finden wir an den gleichen Stellen in der Partitur des Osteroratoriums -- cf. BG XXI (3);17, T.16 ff. -- die Abkürzung , die bisher meistens tenuto bedeutet.).

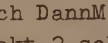
11. (Nr.10 in der Smend Ausgabe) Arie (Quartett) "Glück und Heil" ; 84 T. Smend-Erstveröffentlichung, 54. Stimmen wie in Nr.1. I (fis'-d'"), II (d'-h"), III (a-fis").

Verwendung: Transp. Sowohl a2, a3 als auch solistisch (Tromba I), selbständig, zur instr. Einleitung, als Instrumente des Sieges, im fugischen Aufbau (T.51) thematisch einbezogen (Tromba I), als Steigerungsmittel (T.59), um den Klang abzurunden.

Text: "Glück und Heil Bleibe dein beständig Teil ! Grosser Herzog, dein Vergnügen Müsse wie die Palmen stehn, Die sich niemals niederbiegen, Sondern bis zu Wolken gehn ! So werden sich künftig bei stetem Gedeihen Die Deinen mit Lachen und Scherzen erfreuen."

Versinnbildlichung: Göttlicher Beistand, Frieden, Wohlergehen, Glückseligkeit (mit dem Motiv der ruhigen Wellenbewegung in den T.1,3,4,8,9, 16,usw.; cf. dazu SchwB,463), große Freude, Feierlichkeit (durch den Rhythmus in den T.1,2,5, 7,8,9,usw.; cf. dazu auch SchwB,457 f.), Stärke, Stolz (durch Spreizung der Intervalle und sprunghafte Aufwärtsbewegungen, wie



in den T.5-7,13-15,17-19,usw.), Leben, Bestehen (durch ausgehaltene Töne in den T.5-7,13-15,31,70, usw.), Fröhlichkeit, Beglückwünschen, Lobpreisen (durch Tromba I als Fugenstimme; cf. T.59).
Wiedergabe: mf. Leggiero, legato. Die punktierte Figur konnte auch bei diesem Tempo wie eine Triole ( ) gespielt werden, besonders wo sie mit den anderen Triolen ( ) gleichzeitig erscheint (cf. auch DannM,191 f.). Doch der Rhythmus der Pauken im Takt 2 scheint die andere Ausführung = zu bestätigen. Triller: T.8,16,24,32, =  (mit der Obersekunde beginnend. Dieses Zeichen hätte auch eine Tenuto-Ausführung bedeuten können; vgl. die gleichen Takte des Osteroratoriums.). Triller: T.70, = (mit dem Hauptton beginnend). Triller: T.82, = (mit der Obersekunde beginnend. Eine Tenuto-Ausführung wäre passender für die gleiche Stelle im Osteroratorium beim Wort "Juda" ; cf. BG XXI (3),72, T.82).

BWV 249 b "Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne"
(zum Geburtstag des Grafen von Flemming)
Parodie der Kantate BWV 249a

EZ der Urform Lpz. 1725, der Parodie Lpz. 1726 (cf. Smend Ausgabe der K.249a; vgl. auch BG XXI (3), 3 = K.249).

1. Arie (Duett: Baß, Tenor) "Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne" = BWV 249a, Nr.2. Die Musik ist unverändert in die Parodie übernommen und die Texte gleichen einander in jeder Hinsicht.
Text: BWV 249b : "Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne, Die flüchtigen Blicke der stürmischen Luft ! Ein scherzend Beginnen Erfüllet die Sinnen, Weil der Tag zur Freude ruft." (Der Text erscheint

in SmendN im AfMf 7, 1942, S.4.)

BWV 249a : "Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen, Verwirret die lustigen Regungen nicht. Lachen und Scherzen Erfüllet die Herzen, Die Freude malet das Gesicht."

11. Arie (Quartett) "Heil und Lust" = BWV 249a, Nr.11. Die Musik ist unverändert in die Parodie übernommen und die Texte bleiben sich ähnlich.
Text: BWV 249b : "Heil und Lust Krön unendlich deine Brust ! Grosser Flemming, dein Erquicken Müsse wie die Palmen stehn, Die sich niemals niederbücken, Sondern bis zu Wolken gehn. Damit wir uns öfters bei deinem Gedeihen Mit Wünschen, mit Singen, mit Spielen erfreuen !"

BWV 249a : "Glück und Heil Bleibe dein beständig Teil ! Grosser Herzog, dein Vergnügen Müsse wie die Palmen stehn, Die sich niemals niederbiegen Sondern bis zu Wolken gehn ! So werden sich künftig bei stetem Gedeihen Die Deinen mit Lachen und Scherzen erfreuen."

BWV 249 "Kommt, eilet und laufet" (Kantate zum Osterfest), Osteroratorium.
Parodie der Kantate BWV 249a

EZ der Urform Lpz. 1725, der vorliegenden Parodie Lpz. etwa 1736.

1. Sinfonia = BWV 249a, Nr.1. BG XXI (3),3. Die Musik ist beinahe unverändert in die Parodie übernommen. Vernünftigerweise wurde der Triller bei Tromba I im Takt 81 weggelassen (sonst hätten die erste und zweite Trompetenstimmen im Sekundenabstand weiter getrillert). Beide Triller erscheinen auch nicht mehr im T.108.

2. Arie (Duett: Baß, Tenor) "Kommt, eilet, und laufet" ; 280 T. BG XXI (3),17. Parodie der Kantate BWV 249a, Nr.3. Die Musik ist im Allgemeinen unverändert in die Parodie übernommen. Die Versinnbildlichung der Trompetenpartie, trotz des neuen Textes, bleibt gleich. Das Österliche an diesem Satz ist der idyllisch-liebliche Zug.
Text: "Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füsse, erreichet die Höhle, die Jesum bedeckt. Lachen und Scherzen begleitet die Herzen, denn unser Heil ist auferweckt." Vgl. auch die Texte der Kantaten BWV 249a und b, Nr.2.

11. Arie (Quartett) "Preis und Dank" ; 83 T. BG XXI (3),59. Parodie der Kantate BWV 249a, Nr.11. Die Musik ist unverändert in die Parodie übernommen. Die glückliche Übereinstimmung zwischen Wort und Ton bleibt bei der Parodierung erhalten.
Text: "Preis und Dank Bleibe, Herr, dein Lobgesang. Höll und Teufel sind bezwungen, Ihre Pforten sind zerstört. Jauchzet, ihr erlösten Zungen, Dass man es im Himmel hört. Eröffnet, ihr Himmel die prächtigen Bogen. Der Löwe von Juda kommt siegend gezogen." Vgl. die Texte der Kantaten BWV 249a und b, Nr.11.

Selbst beim flüchtigen Überblicken der Statistik spürt man gleich die hohe Bedeutung der Trompetenstimmen in den Kantaten. Außer der Oboe, Oboe d'amore und den Streichinstrumenten ist die Naturtrompete das meistverwendete Mitglied des Kantateninstrumentariums. Die Stimme erscheint in 62 Kantaten: 5,11,[15],19,20,21,29,30,30a,31, 34,34a,41,43,50,51,59,63,66,69,69a,70,71,74,75,76,80,110, 119,120,120a,127,128,129,130,137,145,147,148,149,171,172, 175,181,190,191,195,197,201,205,205a,206,207,207a,

214,215,248 I,248 III,248 VI,249a,249b,249.[1]
Die meisten dieser Kantaten wurden für die wichtigsten Tage des Kirchenjahres geschrieben, sowie für Huldigungs- oder Gratulationsfeiern. Im folgenden gebe ich eine Aufstellung dieser Kantaten, nach ihrem Verwendungszweck geordnet:

Weihnachtsfest: 63,110,191,248 I
3. Weihnachtsfeiertag: 248 III
Neujahr: 41,171,190
Epiphanias: 248 VI
Sexagesimae: 181
Estomihi: 127
Osterfest: 15,31,249
2. Osterfeiertag: 66
3. Osterfeiertag: 145
Himmelfahrt: 11,43,128
Pfingstfest: 34,59,74,172
3. Pfingstfeiertag: 175
Trinitatisfest: 129
1. Sonntag nach Trinitatis: 20,75
2. Sonntag nach Trinitatis: 76
3. Sonntag nach Trinitatis: 21

---

1) Die Kantaten 10,12,48,90,103,126,185 und 217, die Neumann nach Bezeichnungen der BG (cf. NeuH,211) auch unter "Tromba" stellt, sind aus folgenden Gründen nicht berücksichtigt worden. Die Partien in den K.10,12,48,103,126 und 185 sind auf Grund der Stimmführung sicherlich für die Zugtrompete bestimmt. Sie geben alle nur den Choral-Cantus-firmus wieder. In der Partitur der K.90 fehlt jede Angabe der Instrumentierung, jedoch ist die Partie in B sicherlich auch für ein Zuginstrument geschrieben (cf. Rust im Vorwort der BG XX (2), xx und auch BG XX (2), 207, T.5). K.217 bei Neumann ist identisch mit K.249a des BWV. K.219 "Siehe, es hat überwunden der Löwe", die Neumann nicht erwähnt, ist "nicht sicher verbürgt und wenig wahrscheinlich" (cf. SchmBWV, 269). Die Verwendung der Tromba I u. II in dieser Kantate erinnert tatsächlich nicht an J.S. Bach; cf. BG XLI,239,244 und 258.

12. Sonntag nach Trinitatis: 69a,137
15. Sonntag nach Trinitatis: 51
17. Sonntag nach Trinitatis: 148
19. Sonntag nach Trinitatis: 5
26. Sonntag nach Trinitatis: 70
Mariae Heimsuchung: 147
Johannistag: 30
Michaelistag: 19,50,130,149
Reformationsfest: 80
Ratswahl: 29,69,69a,71,119,120,137
Trauung: 34a,120a,195,197
Gratulations-, Fest- und Huldigungsmusiken: 30a,205
205a,206,207,207a,214,215,249a,249b
Verschiedenes: 201

Am häufigsten also trifft man die Naturtrompete zu Weihnachten, Neujahr, Ostern, Pfingsten, am Michaelistag, bei einer Ratswahl, bei Trauungen und bei Gratulations-, Fest- und Huldigungsmusiken.

Bach verwendet dieses Instrument in wenigen Kantaten vor 1723 (10), in den anschließenden 12 Jahren der Leipziger Zeit am häufigsten (45), am wenigsten in den Jahren zwischen 1735 und 1750 (7).
Es folgt eine Chronologie:

Weimar-Arnstadt: 15,59
Mühlhausen: 71
Weimar: 21,31,70,80,147,172
Köthen: 63
Leipzig (1723-1734): 5,19,20,29,34a,41,43,51,63,66,
69,69a,70,74,75,76,110,119,120,120a,127,128,129,130,
137,145,147,148,149,171,175,181,190,195,201,205,205a,
206,207,207a,211,215,248 I,248 III,248 VI,249a,249b,249.
Leipzig (1735-1750): 11,30,30a,34,50,191,197

Die Naturtrompete erscheint in 68 Chorsätzen, 29 Arien, 14 Chorälen, 6 Recitativen und 9 rein instrumentalen Sätzen. Die Trompete tritt in den Arien meist

als Begleitung einer Baßstimme auf (z.B. in K.5, Nr.5, K.20, Nr.8, K.43, Nr.7, K.70, Nr.10, K.75, Nr.12, K.76, Nr.5, K.110, Nr.6, K.128, Nr.3, K.145, Nr.5, K.147, Nr.9, K.172, Nr.3, K.175, Nr.6, K.205, Nr.11, K.214, Nr.7). Sie begleitet auch den Tenor (cf. K.15, Nr.4, K.19, Nr.5), Alt (cf. K.71, Nr.5) und den Sopran (cf. K.51). In den Recitativen wird Baß (cf. K.205, Nr.2, K.215, Nr.8) und Tenor (cf. K.15, Nr.9) von der Trompete begleitet. Die rein instrumentalen Sätze tragen Bezeichnungen wie Sonata (K.15, Nr.1 und Nr.8, K.31, Nr.1), Sinfonia (K.29, Nr.1, K.120a, Nr.4, K.249a, Nr.1, K.249, Nr.1) und Marsch (K.207, Nr.1).

Die Besetzung mit drei Trompeten wird am häufigsten verwendet. Sie erscheint in 44 Kantaten, und zwar in mindestens 57 Chorsätzen, 12 Chorälen, 2 Recitativen (für Baß: K.205, Nr.2, K.215, Nr.8) und 8 rein instrumentalen Sätzen. Bei dieser Besetzung laufen meistens die beiden oberen Stimmen paarweise, während die dritte Stimme sich rhythmisch mehr oder weniger zu den Pauken gesellt. Die dritte Stimme dient nun auch dazu, die Einsätze zu bekräftigen und den Klang abzurunden. Ihre Lage erlaubt wohl kaum dieselbe Aktivität, die den oberen Stimmen zuteil wird. Solistisch tritt oft die erste Stimme hervor. Die dritte Stimme erlangt kaum solistische Bedeutung. Nicht selten aber gleicht die zweite Trompetenstimme der ersten an Wichtigkeit und Schwierigkeit des Vortrages.

Die Besetzung a4 findet sich in zwei Kantaten (63,119), und zwar in 4 Chorsätzen und in einem Recitativ (K.119, Nr.4). Bei dieser Kombination gesellt sich die tiefste Stimme mehr zu den Pauken (cf. K.63, Nr.1).

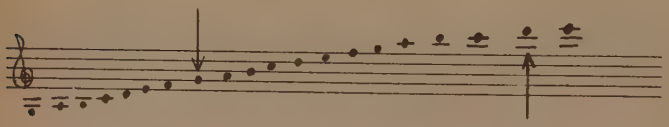
Die Besetzung a2 erscheint in 3 Kantaten (59,175, 207), und zwar in 2 Arien und in einem rein instrumentalen Satz.

Eine Solo-Trompete wird in mindestens 17 Kantaten, und zwar in 6 Chorsätzen, 14 Arien, 2 Rezitativen und in einem Choral verwendet. Manche dieser Trompetenpartien, besonders in den Arien, sind so kompliziert, daß sie

sogar auf der modernen Ventiltrompete schwierig aufzuführen sind.

Wo man die Verwendung eines Zuginstrumentes vermuten muß, besonders in den Stücken mit langgehaltenen Tönen, die nicht in der eigentlichen Tonreihe waren, blieb dieser Satz in der Statistik unberücksichtigt. Solche Beispiele finden sich in K.10,12,48 u.126.

Die erste Trompetenstimme reicht durchschnittlich vom eingestrichenen g bis zum dreigestrichenen d. Oft klettert die Stimme bis zum dreigestrichenen e hinauf, steigt aber selten bis zum kleinen g herab. Es folgen einige Beispiele:



a' — K.11, Nr.11 — e'''

g — K.20, Nr.8 — c'''

g' — K.31, Nr.2 — d'''

g' — K.41, Nr.1 — d'''

c'' — K.50, Nr.1 — e'''

g' — K.63, Nr.1 — d'''

fis' — K.66, Nr.1 — e'''

d' — K.110, Nr.6 — e'''

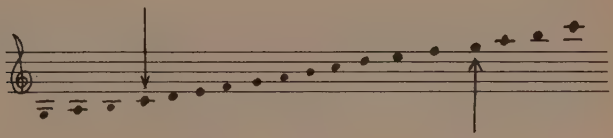
a' — K.195, Nr.1 — e'''

d' — K.215, Nr.1 — e'''

Die zweite Trompetenstimme reicht gewöhnlich vom eingestrichenen e bis zum zweigestrichenen h, zuweilen bis zum dreigestrichenen d hinauf. Es folgen einige Beispiele:

fis' K.11, Nr.11 d'''
e' K.15, Nr.1 h"
c' K.19, Nr.1 c'''
d' K.29, Nr.1 h"
a K.31, Nr.1 b"
e' K.41, Nr.1 h"
d' K.50, Nr.1 h"
e' K.63, Nr.1 h"
fis' K.191, Nr.3 d'''

Die dritte Trompetenstimme geht ungefähr vom eingestrichenen c bis zum zweigestrichenen g. Sie spielt selten bis zum dreigestrichenen c, geht aber öfter bis zum kleinen g hinab. Es folgen hier einige Beispiele:



g K.21, Nr.11 e"
d' K.29, Nr.2 c'''
c' K.41, Nr.1 g"
a K.50, Nr.1 g"
c' K.63, Nr.1 g"
g K.63, Nr.7 e"
c' K.119, Nr.1 g"
H K.205, Nr.1 h"

Die vierte Trompetenstimme reicht vom kleinen g bis zum eingestrichenen g. Sie steigt nicht höher als zum zweigestrichenen c (cf. K.63, Nr.1, K.119, Nr.1).

Die Trompetenstimmen sind fast immer im G-Schlüssel geschrieben. In den Kantaten 15,63 und 119 werden G-Schlüssel und Sopran-C-Schlüssel verwendet. Die Stimmen sind in 40 Kantaten transponierend (39 in D und 1 in B), in 22 nicht transponierend notiert.

Die drei Trompeten sind als geschlossene Einheit in den Partituren selbständiger als die anderen Instrumente, sie besitzen also oft ihre eigene Motivik. Sie spielen zeitweilig auch intermittierend, viel seltener duplierend (K.31, Nr.9, K.66, Nr.1). Als eigener Chor, der besonders den Streichern gegenübertritt, sind die Trompeten auch in den Kantaten 15 (Nr.4 und 8) und 21 (Nr.11) eingesetzt. Sie spielen natürlich oft in den instrumentalen Einleitungen und in den Zeilenzwischenspielen. Selten aber erscheint die Naturtrompete als C.f. Verstärkung (cf. K.11, Nr.11, K.41, Nr.1).

Die Trompete dient in mindestens 17 Kantaten als Träger eines Fugen- oder Fugatothemas (K.21, Nr.11, K.31, Nr.2, K.43, Nr.1, K.50, Nr.1, K.51, Nr.5, K.63, Nr.7, K.69, Nr.1, K.71, Nr.7, K.76, Nr.1, K.119, Nr.7, K.137, Nr.1, K.148, Nr.1, K.171, Nr.1, K.181, Nr.5, K.195, Nr.1, K.248 VI, Nr.1, K.249, Nr.11).

Die Stimme ist fanfarenmäßig, akzentuierend und kann schlagartig einsetzen; sie steigert und rundet den Klang ab und wird so zum Symbol des Sieges und der Festesfreude, der Hoheit und Majestät und des göttlichen Beistandes.

Als Instrument des Affektausdrucks gibt die Trompete hauptsächlich Freude wieder (in mindestens 49 Kantaten), weniger Seligkeit (md. 12 K.) oder gar Erschrecken (8 K.) und selten Angst (K.19, Nr.1) und Schmerz (K.43, Nr.7, K.63, Nr.7).

Die Trompete soll meistens durch das Ohr auf das Auge wirken und durch ihre differenzierte Aussage be-

stimmte Bilder aufsteigen lassen, wie z.B. Kraft (in mindestens 14 Kantaten), Triumph (in md. 11 K.), Stolz (in md. 12 K.), Festigkeit, Beständigkeit und Sicherheit (in md. 12 K.) und die verschiedensten Bewegungen (in md. 8 K.). Weltgetümmel und Kampf, Bedrückung und Mattigkeit, Erwürgen und Tod vermag sie ebenso auszudrücken wie Ruhe und Frieden, Entzünden und Auflodern, Jauchzen und Auferstehen.

Motive der Freude (in mindestens 48 K.) und des Schreitens (in md. 39 K.) beherrschen das musikalische Gefüge. Fast alle bildlichen Themen und Motive in der musikalischen Sprache der Kantaten finden ihren Ausdruck auch in den Trompetenstimmen, unter ihnen Lachen, Seligkeit (in md. 18 K.), Tumult (in md. 10 K.), Erschrecken (in md. 10 K.), Fall und Schmerz (vgl. SchwB, 441 ff.).

Schließlich erfuhren Bachs Trompetenpartien beim Parodieverfahren kaum wesentliche Abänderungen. Die Stimmen blieben jedoch meistens in jeder Hinsicht gerechtfertigt.

Zweites Kapitel

Die Naturtrompete im Dienst der Text-Interpretation

Seit der wichtigen und bahnbrechenden Arbeit Albert Schweitzers (1908)[1] dringt die Musikforschung immer tiefer in das Studium des Wort-Ton-Verhältnisses in den Kantaten J.S.Bachs ein. Wertvolle Beiträge, wie die von Arnold Schering[2], Karl Ziebler (1930)[3], Carl Dreger (1934)[4], H.H.Unger (1941)[5], Friedrich Smend (1947)[6] und Arnold Schmitz (1950)[7] haben das Feld wesentlich bereichert. Die Glaubwürdigkeit eines lebendigen Verhältnisses der Bachschen Kantatenmusik zu ihrem Text dürfte daher, trotz der Tatsache, daß Bach keine schriftliche, erklärende Bestätigung dieses engen Verhältnisses hinterlassen hat, längst nicht mehr umstritten sein. Tatsächlich wäre eine Erklärung seitens des Komponisten für seine Epoche völlig unnötig gewesen, da die Zeit eben diese Ausdrucksweise als selbstverständlich ansah. Schon in der Renaissance geht die Motivik mancher textierten Komposition der Bildvorstellung oder dem Affektgehalt der Worte eifrig nach. Die Psalmenkompositionen Josquins, die Madrigale Arcadelts und Verdelots und die Bußpsalmen Lassos sind voll dieser Bildlichkeit und Affektdarstellung. In der Musik, die wir unter dem Begriff "musica

---

1) J.S.Bach (cf. SchwB,398 ff.).
2) Das Symbol in der Musik, hrsg.v.W.Gurlitt (ScherS).
3) Das Symbol in der Kirchenmusik J.S.Bachs (ZiebS).
4) Die Vokalthematik Joh.Seb.Bachs (DregV).
5) Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18.Jahrhundert (UngB).
6) Joh.Seb.Bach, Kirchenkantaten (SmendZ).
7) Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Seb.Bachs (SchmBB).

reservata" zusammenfassen, findet sich ein Gleichgewicht zwischen Text und Musik. In der Barockzeit lag der Schwerpunkt auf dem Wort. Die Musik bildete eine gehobene Sprache. Nachbildungen von Bewegungen, Geschehnissen, Geräuschen, usw. oder Ausdrücke innerer Erregungen begleiteten den Text fast jeder Komposition. Ein Hauptmittel für die Entwicklung dieses affektiven Stils wurde die Anwendung der Rhetorik auf die Musik.[8] Der Aufbau der Musik mußte dem Aufbau der Rede (Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio, Peroratio), das musikalische Motiv der Figur der Rede entsprechen. Sowohl die Lehren von den Redeteilen und Figuren wie auch die von der "Inventio" (Erfindung) und den "loci topici" (Erfindungs-Quellen) gehören zu den Kunstregeln des affekthaften Stils während der ganzen Barockepoche. Dieses Vokabular ist noch lebendig in den Kantaten J.S. Bachs. Zu den Ausdrucksmitteln der barocken Musik gehört neben "Affektdarstellung", "Bildlichkeit" und "musikalische Rhetorik" auch noch eine musikalische Zeichensprache, die mit dem Begriff "Symbolik" bezeichnet wird. Dieses Ausdrucksmittel bezieht sich auf Zeichen, "die Wortinhalte sinnbildhaft in Tonfiguren übertragen und die nicht ohne weiteres aus der sinnlichen Wirkung der Tonfigur verstanden werden können, sondern gewußt werden müssen."[9] Die Musik des gesamten Zeitalters, von Lasso und Monteverdi bis Bach, wird von dieser Symbolik erfüllt. In der Anwendung der vier Ausdrucksmittel "Affektdarstellung", "Bildlichkeit", "musikalische Rhetorik" und "Symbolik" wird jede Instrumentalstimme in den Kantaten J.S.Bachs in Anspruch genommen. Eine dynamische, dramatische, fast esoterische Sprache wird gebildet. Jede Stimme predigt mit. Die Naturtrompete gilt als prägnantes Organ in der Gestaltung und Entfaltung dieser Sprache.

Es erscheint hier notwendig, die Begriffe "Affekt-

---

8) Cf. Blume, Art.Barock in MGG I,1291.

9) Ibid.,1297.

darstellung", "Bildlichkeit", "musikalische Rhetorik" und "Symbolik" zunächst soweit wie möglich auseinanderzuhalten und zu klären, ehe wir an die meist vielschichtige Trompetenmotivik eines ganzen Satzes herankommen.

Der Begriff "Affektdarstellung" bezieht sich auf die Darstellung jeder menschlichen Leidenschaft und Gemütserregung durch Melodien, Rhythmen, Motive, auch durch Ton- und Taktart und durch die Harmonik. Die Musiktheorie der Barockepoche bemühte sich darum, im einzelnen aufzuzeigen, mit welchen musikalischen Mitteln bestimmte Affekte dargestellt werden konnten. Wir wissen, daß Bach seine Schüler gelehrt hat, auf den Affekt der Worte zu achten.[10] Die Affektenlehre beherrschte nämlich die Musikanschauung des 17. u.18. Jahrhunderts. Sie basiert ursprünglich auf einer allgemeinen ästhetischen Theorie, die bis zum klassischen Altertum zurückgeht. Gewisse mechanische Wendungen oder Schritte erregen die menschlichen Lebensgeister oder sprechen die vier Temperamente des Menschen an; der Seelenapparat des Menschen wird auf alle möglichen Arten in Bewegung gesetzt. Ausbreitung bedeutet Freude, Zusammenziehen Ernst und Trauer, usw. Einen ersten Höhepunkt erreichte die musikalische Affektenlehre in der Mitte des 17. Jahrhunderts bei Athanasius Kircher.[11] Isaac Vossius (1673)[12] prüfte die Verwendbarkeit der antiken Metren in der Musik und gab z.B. dem Dactylus die Affekteigenschaften "pulcher et jocundus...". Johann Mattheson, der als Hauptvertreter der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts gelten darf, war der Meinung, daß die "jauchzende", ausgelassene Freude der Gavotte auf dem hüpfenden Wesen des Anapäst basiere.[13] Bei Mattheson (wie einst bei Plato) hatten die Affekte eine sittlich-erzieherische Funktion. Musik war

10) Spitta I,519.

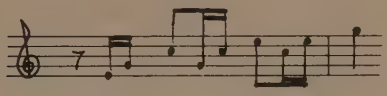
11) Cf. Serauky,Art.Affektenlehre in MGG I,114.

12) In De poematum cantu et viribus Rhythmi; cf. Serauky in MGG I,117.

13) Vgl. MattVK,225.

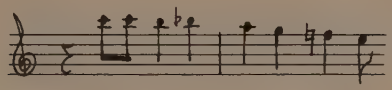
eine "Zuchtlehre".[14] Die Affektenlehre galt als die geistige Grundlage aller Themenbildung.[15] Die Musik mußte alle Affekte "rege" machen und die Menschen bewegen und belehren.[16] Eine Musik ohne Affekte hieß nichts, galt nichts, tat nichts. So entstand eine Formelsprache, die in der Kunstmusik zur Anwendung kam. Das Ergebnis dieser geschichtlichen Entwicklung finden wir in den Kantaten J.S.Bachs. Die Bewegung der Affekte spiegelt sich in Tönen wider. Die Formelsprache wird von Bach äußerst konsequent durchgeführt. Zum Beispiel drückt der Anapäst immer die Freude aus:

Beispiel 1 : K.50, Nr.1, Tromba I, Takt 69.



Quälender Schmerz wird in K.63 veranschaulicht und nachgeahmt:

Beispiel 2 : K.63, Nr.7, Tromba I, Takt 61 f.



Das Motiv des Erschreckens stellt das menschliche Zittern dar:[17]

Beispiel 3 : K.63, Nr.7, Tromba I, T.63-64.

14) Ibid.,15.
15) Cf. auch FrottA,90 ff.
16) MattVK,127 u.129; cf. auch SerN,58.
17) Cf. auch MattVK,201.

Der Begriff der "Bildlichkeit" bezieht sich auf äußere Vorgänge, Zustände und Bewegungen, die durch "Tonmalerei"[18] in die Musik übertragen werden. Hier steht die Kantatenmusik unmittelbar unter dem Einfluß der Nachahmungsästhetik des 18.Jahrhunderts. Die Nachahmung der Natur wurde unter den Ästhetikern dieses Jahrhunderts zum Prinzip der Künste.[19] Schon bei Plato war das wesentliche Merkmal der Kunst die Nachahmung.[20] Als Anhänger der Instrumentalsymbolik spricht Gregor von Nyassa (394 n.Chr.gest.) davon, "daß die Trompete die Harmonie des Alls nachahmt".[21] Nach Mattheson war die Musik eine teils Affekte, teils Geräusche nachahmende Kunst.[22] Die Naturschilderung in den Kantaten Bachs macht dem Zuhörer den Sinn der gesungenen Worte greifbar und läßt vor seinem geistigen Auge die Natur gegenständlich werden.[23] Diese Art madrigalistischer Veranschaulichung dient der Interpretation, Dramatisierung und Verstärkung des Textinhaltes. In der Baßarie der K.130 "Der alte Drache brennt vor Neid" erscheint die angriffslustige, brennende Höllenschlange plastisch vor Augen:

Beispiel 4 : K.130, Nr.3, Tromba I, T.45-47.

Bach erfaßt die Natur "mit der Phantasie".[24] Im Eingangschor der weltlichen K.201 "Geschwinde, ihr wirbelnden Wind" wird der Wirbelwind so versinnbildlicht:

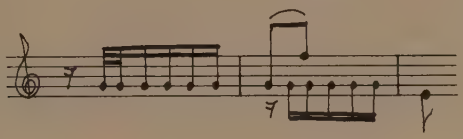
---

18) Cf. SchwB,415.
19) Cf. FrottA,95.
20) Cf. SerN,xiv.
21) Cf. Ibid.,xiv.
22) in seinem Kern melodischer Wissenschaft (1737); vgl. SerN,59.
23) Vgl. SchwB,414.
24) SchwB,414.

Beispiel 5 : K.201, Nr.1, Tromba I, T.15-17.

Die rauschenden, spielenden Wellen werden ebenso lebendig im ersten Chorsatz der K.206 "Schleicht,spielende Wellen" vor Augen geführt:

Beispiel 6 : K.206, Nr.1, Tromba I u. II, T.8-9.



Durch die "musikalische Rhetorik" werden Elemente der rhetorischen Lehre des 16.-18. Jahrhunderts in die Musik übertragen. Die Rhetorik stellt in ihrem Lehrsystem vier Arbeitsgänge auf: die Inventio, die Dispositio, die Decoratio und die Elocutio. Die Inventio legt den Inhalt der Rede fest. Sie beschäftigt sich mit der Erfindung alles dessen, was sich über das Thema sagen läßt. Wenn der Redner nicht die natürliche Erfindungskraft besitzt, stellt ihm die Rhetorik in den sogenannten "loci topici" erwünschte Hilfsmittel zur Verfügung. Die Dispositio will dem Stoff die gehörige Reihenfolge und Ordnung anweisen. Sie bildet die Redeteile: Exordium (Eingang), Narratio (historische Nachricht), Propositio (Hauptsatz), Confirmatio (Ausarbeitung und Beweisung des Hauptsatzes), Confutatio ("Ablehnung derer darwider laufenden Meinungen"), Conclusio (Schluß). Die Decoratio oder die Elaboratio sucht den Eindruck der Rede durch "Figuren" und durch die sogenannten Tropen (dichterische Umschreibungen) zu erhöhen. Sie will die Gedanken sprachlich in die richtige Form kleiden und sie kunstvoll gestalten. In den Figuren und Tropen finden sich vielfältige Möglichkeiten des Ausdrucks der gehobenen Sprache.

Die Figuren tragen griechische Bezeichnungen wie z.B. Anaphora (Wiederholung des Anfangswortes in etlichen aufeinanderfolgenden Sätzen), Epizeuxis (Wort oder Wendung anfangs mehrmals gesetzt) und Epanadiplosis (Wiederholung des Anfangswortes am Ende desselben Satzes). Die vier Tropen Metonymie (Umnennung), Synekdoche (Mitverstehen), Metapher (Vergleichung) und Prosopopoeie (Vermenschlichung) bereichern die Ausdrucksmöglichkeiten der Rede. Die Elocutio, die Lehre vom Vortrag, zeigte dem Redner, mit welchen Mitteln er die Affekte der Zuhörer erregen konnte.[25]

Die von Monteverdi bestätigte Forderung "L'orazione sia padrona dell' armonia e non serva" (Scherzi, 1607)[26] wird nun zum Grundsatz für das barocke Musikschaffen. Mit der Verwandtschaft zwischen Musik und Rhetorik beschäftigte man sich schon im Altertum. Von der klassischen Rhetorik Quintilians an über die Schriften von Gafuri (1480), Cochlaeus (1511), Aron (1520er Jahre), Coclico (1552), Zarlino (1558), Dressler (1563), usw. bis in die Barockzeit hinein drang man immer mehr in die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik ein.[27] In seiner "Musurgia universalis" stellt Athanasius Kircher (1650) analog der Oratorie für die Musik die drei Teile Inventio, Dispositio und Elocutio auf: "Uti Rhetorica tribus constat partibus, inventione, dispositione et elocutione, ita et nostra Musurgica Rhetorica...".[28]

Wie der Musiker seine Melodien erfindet und gestaltet, lehrte die musikalische Inventio. Nach Mattheson mußte diese Erfindungskunst "drey unzertrennliche Gefährten haben..., ohne welche auch die allerschönsten

---

25) Cf. UngB,3 ff.

26) In Zarlinos Istitutioni (1558) lautet die Forderung "L'Harmonia e il Numero debbono seguitar la Oratione e non la Oratione il Numero ne l'Harmonia." (Buch IV, Kap.32); vgl. RuhnkeB,136.

27) Cf. bes.RuhnkeB,134 ff.; vgl. auch UngB, GurM und Art. Barock in MGG I, 1291; vgl. dazu auch MattVK, 183 f. und FeldM,99.

28) Tom.II, Lib.VIII, Cap. I.II; cf. KirM,143.

Einfälle von schlechter Würde sind. Diese drey heissen: Dispositio, Elaboratio und Decoratio, d.i. die geschickte Einrichtung, fleissige Ausarbeitung und gescheute Schmückung des melodischen Werks...".[29] Unlöslich mit der Inventio verbunden waren die musikalischen Figuren Anabasis (Aufsteigen), Catabasis (Herabsteigen) und Kyklosis (Herumgehen). "Trat einem Komponisten ein Text entgegen, der ein Aufsteigen, Herabsteigen oder ein Herumgehen ausdrückte, so müssten sich ihm diese musikalischen Figuren fast von selbst aufdrängen...."[30]

Die unerschöpflichen Quellen der Erfindungen waren die "loci topici". Sie leisteten der musikalischen Setzkunst ungemeine Hilfe. Diese loci topici oder Erfindungs-Quellen waren der locus notationis, locus descriptionis, locus causae materialis, locus adjunctorum und locus exemplorum.[31] Sie dienten dazu, einem verhältnismäßig unerfahrenen Komponisten bei der ars inveniendi und bei der Gestaltung seiner Themen und Motive zu helfen und ihm gewisse Spielregeln in die Hand zu geben, die es ihm erlaubten, ein einmal gefundenes Motiv zu erweitern und auszuschmücken oder die ihm überhaupt zeigten, woher er ein Motiv nehmen konnte.

Der locus notationis als eine der ergiebigsten Quellen bezeichnet die Möglichkeiten der Umdeutung und Vertauschung der Noten nach Geltung und Stellung und schließt auch die "Wiederholung kurzer Motive sowie die Auflockerung durch canonische Gänge" ein.[32]

Als zweite nicht minder bedeutende Quelle nennt Mattheson den sogenannten locus descriptionis. Mit ihm bezeichnet er all die Empfindungen, Affekte und Neigungen des Gemüts, überhaupt alle widerstreitenden Regungen, die in der Seele eines Menschen vorhanden sind, wobei der Komponist die Aufgabe hat, sie musikalisch auszudrücken.[33]

---

29) MattVK,122 (II.Th.Viertes Cap.).

30) UngB,37.

31) Cf. MattVK,123 ff.

32) Ibid.,124; cf. auch UngB,37 ff.

33) MattVK,127.

Als locus causae materialis, d.h. als Materie, die die wirkende Ursache zur Invention ist, bietet sich dem Komponisten der Klang an. Diese Materie vermag dreierlei darzustellen:

Wenn man betrachtet, woraus (ex qua) ein Satz besteht, bieten sich vornehmlich Konsonanzen und Dissonanzen an. Dabei bleibt immer die Möglichkeit, einem von beiden den Vorzug zu geben, wobei beide in ein solches Verhältnis zueinander zu bringen sind, daß ein wohlklingender und ausgewogener Satz entsteht.[34]

Der Stoff, in dem man arbeitet (Materie in qua), bedeutet nicht so sehr die Töne und Klänge, sondern vielmehr die Gedanken, Stimmungen und Leidenschaften, aus denen der Komponist schöpft und die er in die Musik übersetzen will.[35]

Als drittes beinhaltet die musikalische Materie im Sinne Matthesons die Möglichkeiten, wie (circa quam) der Tonsetzer das, was er dem Zuhörer auszudrücken wünscht, versinnbildlicht. Durch die Wahl geeigneter Stimmen, Instrumente, Sänger, usw. vermag er den Inhalt seines Werkes zu verdeutlichen.[36]

Ferner ist zu beachten, daß man dem Werk eine Form verleiht, die seinem Zweck angemessen ist (Oper, Oratorium, Kantate, usw.) und eine gewisse Sinnfälligkeit offenbart. Diese als locus adjunctorum bezeichnete Quelle unterstreicht das Programmatische der Musik.[37]

Es erscheint im allgemeinen befremdend, wenn ein Tonschöpfer sich erlaubt, andere nachzuahmen oder von Werken anderer zu verwenden. Verfährt er aber dabei mit der gebotenen Zurückhaltung und vor allem Bescheidenheit, so ist er nach Matthesons Ansicht nicht unbedingt zu tadeln, wenn es sein heiligstes Gebot ist, das Entlehnte "mit Zinsen" zurückzugeben, was ja bedeutet, daß er seine

---

34) Cf. MattVK,128.
35) Ibid.,129.
36) Ibid.,129.
37) MattVK,130.

Nachahmung so einzurichten hat, daß das Übernommene in schönerer und veredelter Weise zur Geltung gebracht wird. Das besagt die als locus exemplorum bezeichnete Übernahme fremden Gedankengutes in das eigene Werk.[38]

Die musikalische Dispositio (Anordnung, Einrichtung) gibt den Aufbau des Stückes wieder. Sie wird verschieden angegeben; nach Mattheson z.B.: Exordium (Eingang), Narratio (Bericht), Propositio (Antrag), Confutatio (Widerlegung), Confirmatio (Bekräftigung), Peroratio (Schluß). Der Exordium ist nach Mattheson "der Eingang und Anfang einer Melodie worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden".[39] Die Narratio ist ein Bericht, eine Erzählung, "wodurch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet wird".[40] Die Propositio enthält "den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede. .... Die Confutatio ist eine Auflösung der Einwürfe, und mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder auch durch Aufführung und Wiederlegung fremdscheinender Fälle ausgedrückt werden .... Die Confirmatio ist eine künstliche Bekräftigung des Vortrages"[41] (meist durch Wiederholungen). Die Peroratio ist der Ausgang der Klang-Rede.

Die musikalische Decoratio ist die Schmückung des Werkes durch die sogenannten Figuren. Die Bezeichnung der Mehrzahl der musikalischen Figuren stammt aus der poetischen Figurenlehre. Die musikalische Figurenlehre hat Joachim Burmeister in seinen Traktaten niedergelegt.[42] Von Burmeister an wird die Lehre durch den ganzen Barock hindurch weiter ausgebildet. In der musikalischen Figurenlehre dieser Zeit werden nicht nur die Namen der poeti-

---

38) Ibid.,131.
39) MattVK,236.
40) Ibid.,236.
41) Ibid.,236.
42) Cf. RuhnkeB,58 ff.; dazu auch Burmeisters Musica Poetica (Faks.-Nachdruck hrsg.v.Ruhnke), 55 ff.

schen Figuren, sondern auch die der Tropen "ohne Unte
schied und Trennung zur Bezeichnung musikalischer Bil
dungen herangezogen".[43] Die Figuren haben rhetorisc
und grammatikalische Bedeutung und Wirkung. Die Beze
nungen stammen aus dem Griechischen und dem Lateinisc
Es seien einige genannt:

	Bedeutung der rhetorischen Figur	Bedeutung der musikalisch-rhetorischen F
1.Antitheton:	Gegensatz	Gegensatz (z.B. durch Conti Themen, Dissonanzen, Gerin stimmigkeit, Fehlen der In strumente, rhythmische Dif renziertheit, usw.)
2.Aposiopesis:	das Schweigen oder das plötzliche Hemmen der Rede	Generalpause
3.Dubitatio:	Ungewißheit	Zweifel, Ungewißheit (durc zweifelhafte Modulationen durch den Stillstand auf e gewissen Stelle des Satzes Unentschlossenheit (durch V längerung des Rhythmuses
4.Ellipse:	plötzliches Abbrechen der Rede oder der unerwartete Übergang zu etwas anderem	Trugschluß (z.B. in der Me die-, Harmonie- oder Rhyth folge), plötzlicher Übergan z.B. zu einem anderen Moti
5.Emphasis:	Nachdruck, Deutlichkeit	Artikulation und Betonung, te Phrasierung, musikalisc Akzente
6.Epanadiplosis:	nachdrückliche Wiederholung	nachdrückliche Wiederholun eines Motivs oder Themas
7.Exclamatio:	Ausruf	Ausruf (z.B. durch eine Au wärtsbewegung, eine forte- Stelle, oder durch eine sc le kurze Tonfolge)
8.Hyperbaton:	Versetzung eines Wortes von seiner regelmäßigen Stelle	Versetzung eines Motivs in eine andere Tonlage
9.Hyperbole:	Vergrößerung, Übertreibung	das Verlassen des Notensyst nach oben oder nach unten symbolischen Darstellung d Höhe oder der Tiefe)

43) UngB,68.

	Bedeutung der rhetorischen Figur	Bedeutung der musikalisch-rhetorischen Figur
ypotyposis:	Schilderung	lebendige Darstellung und Verdeutlichung des Textinhaltes
nterrogatio:	Fragestellung	Fragestellung (z.B. durch einen phrygischen Schluß, oder durch eine aufsteigende Melodie, usw.)
oema:	ein Abschnitt, der wichtige Dinge enthält und durch seinen Stil von der übrigen Rede abgehoben wird	ein rein homophoner Abschnitt, der sich in der Struktur deutlich von seiner nicht homophonen, also kontrapunktischen Umgebung abhebt, so daß er durch den Gegensatz besonders ausdrucksvoll wirkt
llilogia:	Wiederholung eines Gedankens	Wiederholung eines melodischen Abschnittes auf gleicher Tonstufe
renthesis:	Stelle, die mit gesenkter Stimme wiedergegeben wird	Stelle, die mit gesenkter Stimme wiedergegeben wird, verhältnismäßig tiefliegende Tonlage für eine Stimme
rembole:	ein Füllsatz, bei dessen Fehlen der Sinn des Ganzen nicht entstellt würde	eine Füllstimme
ronomasia:	Wiederholung eines Wortes oder einer Redewendung aber mit neuen, kräftigen Zusätzen	Wiederholung eines Motivs mit neuen, kräftigen Zusätzen
thopoiia:	Einführung von Worten, die die Affekte erregen	Einstreuen tonartfremder Halbtöne, um die Affekte zu erregen [44]

Ob nun J.S.Bach bewußt von der rhetorischen Lehre Gebrauch gemacht hat, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen. Zumindest besitzt sein Vortrag die Merkmale dieser gehobenen Sprache oder läßt sich an den verschiedensten Stellen damit vergleichen. Nach Matthesen bedeutete in der ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts Komponieren ohne gründliche Kenntnisse der Rhetorik, mit "ungewaschenen Händen" an die Klangrede heranzugehen.[45] Denn für

44) aus UngB,68 ff. und 112 ff.; vgl. auch RuhnkeB,163 f.
45) MattVK,181.

Mattheson war alle Musik Klangrede.[46] Aber das Komponieren nach dem Muster der Rhetorik sollte nach Mattheson auch nicht stets bewußt gemacht werden. Er fügt hinzu, "gewiegte Meister verfahren ordentlich, wenn sie gleich nicht daran gedenken".[47] Die Beziehungen Bachs zur Rhetorik sind nach dem Zeugnis eines Zeitgenossen, des Rhetorikers J.A.Birnbaum wenigstens historisch gesichert: "Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Redekunst gemein hat, kennet er so vollkommen, dass man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Aehnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenkt; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten".[48] Nach Friedrich Blume ist die rhetorische Lehre lebendig in der Musik der Kantaten.[49] Paul Mies weist in seinem Artikel "Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten. Ein Beitrag zur Figurenlehre bei J.S.Bach" aus dem Bach-Jahrbuch 1920 [50] auf eine geringe Anzahl charakteristischer musikalischer Schemata in Zusammenhang mit allen in den Rezitativen der Kirchen- und weltlichen Kantaten vorkommenden Fragen hin (aufsteigende Melodie, phrygischer Schluß, stockende Rhythmik oder Wiederholung des Fragworts mit steigender Tonhöhe). P.Mies fügt hinzu: "Jedem, der sich mit dem Studium der musikalischen Ausdrucksformen beschäftigt, wird die gleichmäßige Behandlung gewisser poetischer Figuren auffallen".[51] Carl Dreger weist in seinem Artikel "Die Vokalthematik J.S.Bachs" aus dem Bach-Jahrbuch 1934 auf die Beziehungen der Vokalthematik in den Arien der Kantaten zur Rhetorik hin.[52] Arnold Schering dringt tiefer in das Studium der rhetorischen Leistungen J.S.Bachs in dem Abschnitt "Das Figürliche und

46) Ibid.,181; cf. auch FeldM,99.
47) MattVK,S.25 der Vorrede; cf. auch FeldM,101.
48) Spitta II,64.
49) MGG I,1291.
50) MiesF,66 ff.
51) Ibid.,66.
52) DregV,1 ff.

Metaphorische" (in der Vokalmusik) ein.[53] Schering rechnet Bach zu den größten Rednern aller Zeiten.[54] Die sprachlich-rhetorischen Figuren (das Figürliche) scheinen in Bachs Kantatensprache vielfache Anwendung gefunden zu haben. Die grammatikalischen Figuren Kolon (z.B. durch Nebenschluß), Punkt (z.B. durch Hauptschluß), Frage (etwa durch eine phrygische Wendung), Ausruf, Verschweigung (Aposiopesis), Einschaltung und Unterbrechung werden ins Musikalische übersetzt. Die rhetorischen Sinnfiguren Gegensatz (Antitheton, Noema - - z.B. durch Entgegensetzung unterschiedlicher Themen), Steigerung (Gradatio - - z.B. durch Sequenzbildung), Anknüpfung (Anadiplosis), Wiederholung (Mimesis), Verstärkung (Paronomasia), Nachdruck (Emphasis), Versetzung (Hyperbaton) und Wiederkehr (Epanadiplosis) werden ins Musikalische umgedeutet. Die Figuren dienen "zur Steigerung von Kraft, Anschaulichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks".[55] Aus der gesprochenen Rede "wird eine ihr nachgebildete Klangrede".[56] Bedeutsamer noch als die Figuren sind die Tropen. Sie dienen"zur Vertiefung des Gesagten durch das Hineintragen neuer Vorstellungen, vor allem des Gleichnishaften".[57] Zu den Tropen gehören Metapher (Vergleich: des Menschen Seele gleicht dem Wasser), Metonymie (Umnennung: Lorbeer für Ruhm), Synekdoche (Mitverstehen: Welle für Meer), und Prosopopöie (Vermenschlichung: die Erde dürstet).[58] Hier treten die Ausdrucksmittel stark in den Bereich der Bildlichkeit, der Affektdarstellung und der Symbolik. Die enge Verbundenheit besonders der Affektdarstellung und Bildlichkeit mit der musikalischen Oratorie führte Arnold Schmitz in seiner Arbeit Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Seb. Bachs (1950) zu der These, daß die vom

53) Cf. ScherS.
54) Ibid.,51.
55) ScherS,53.
56) Ibid.,54.
57) Ibid.,53.
58) ScherS,63.

Komponisten intendierte Bildlichkeit in der wortgebundenen Musik Bachs nur von der musikalischen Oratorie her und zwar durch die Figuren zu verstehen sei.[59] Schmitz versucht mit seiner neuen Theorie einen Schlüssel zum Verständnis der Bildlichkeit in der Musik Bachs zu finden. Die Vollgültigkeit seiner Auffassung müßte in einer Sonderstudie geprüft werden.[60] In der Frage des Wort-Ton-Verhältnisses bei J.S.Bach bewahren die Darlegungen hauptsächlich von Schweitzer und Schering noch ihren hohen Rang.

Der Begriff "Symbolik" bezieht sich auf eine Zeichensprache, wobei das Zeichen zum Träger eines Sinngehalts erhoben wird und mehr umschließt, als der primäre Sinneseindruck zu sagen vermag.[61] Symbolik "kann nur auf Grund von Reflexion, von Wissen entstehen".[62] Das Wort "Symbol" wird im ersten Kapitel von Karl Zieblers Buch Das Symbol in der Kirchenmusik Joh.Seb. Bachs (1930) folgendermaßen definiert: "Das Symbol ist eine besondere Art der Geistesschöpfung. Es ist gekennzeichnet durch die Eigenschaft der Uneigentlichkeit. D.h. eine Geistesschöpfung gilt als Symbol, wenn bei ihrer Ergründung durch den Betrachter neben dem von ihr unmittelbar zum Ausdruck gebrachten (primären) Sinn noch ein zweiter (sekundärer) erkennbar wird, welcher einem anderen Wissensgebiete angehört als der primäre, oder: dessen Erkennen durch den Verstand ein anderes Organ des Gehirns in Tätigkeit setzt als der primäre Sinn".[63] Die Welt der Symbole umschließt die Menschheit seit alters her. In jedem Gebiet der menschlichen Äußerung leben Symbole aller Art und Form. Daß sich eine Symbolkunde auch in der Musik bei allen Völkern und Zeiten befindet, kann niemals bestritten werden. Musik besitzt einen Aussage-

---

59) SchmBB,9 u.17 f.

60) Vgl. die Kritik von C.Dahlhaus in Kongreß-Bericht Bamberg, 1953 (DahlF,135 ff.).

61) Cf. ScherS,123.

62) Ibid.,123.

63) ZieoS,7.

wert; sie bedeutet etwas. Friedrich Blume bezeichnet die musikalische Zeichensprache des Barocks als überaus verwickelt.[64] Verschiedene Zeichensprachen in der tausendjährigen abendländischen Musikgeschichte haben sich in der Musik dieses Zeitalters untrennbar vermischt. Blume hat den Versuch gemacht, "einige Fäden aus diesem Geflecht bloßzulegen".[65] Ein gutes Teil mittelalterlicher Semantik steckt in den Werken der Generationen Josquins und Gomberts in den Zahlen- und Solmisationsstrukturen und in der Kanonik.[66] Diese Semantik erfährt von Kircher bis Werckmeister ihr Wiederaufleben im Barock. Eine andere Art der Zeichengebung besteht in "echten" Symbolen, in musikalischen Zeichen, "die nicht ohne weiteres aus der sinnlichen Wirkung der Tonfigur verstanden werden können, sondern gewußt werden müssen".[67] Eine andere Art der Zeichensprache stellt die "Allegorik" dar. Hier handelt es sich um musikalische Zeichen, die ohne weiteres aus der sensuellen Wirkung vom Hörer verstanden werden können (z.B. "Fall", "Sturz" durch fallende Stimmen, usw.). Die "Allegorik" ist eine Sprache der Nachahmung. Nach Blume besteht noch eine andere Möglichkeit der musikalischen Zeichensprache in der Tonartensymbolik, wo in der Verwendung einer bestimmten Tonart eine ausdrückende Bedeutung liegt. Die Musik des ganzen Barock ist mit "Bedeutung" erfüllt, und die obenerwähnten Mittel, "in den verschiedensten Mischungs- und Betonungsverhältnissen, bleiben das Handwerkszeug der Komponisten".[68]

Was Blume teilweise als echte Symbolik und teilweise als Allegorik bezeichnet, nennt Schweitzer "malerische Tonsymbolik".[69] Schweitzer schreibt dazu: "Es gibt

---

64) in MGG I,1296; cf. auch BlumeM,143.

65) MGG I,1296 ff.

66) Cf. R.Dammann "Spätformen der isorhythmischen Motette im 16.Jahrhundert" in Arch.f.Mw.,1953 (DammS,16 ff.) und F.Feldmann "Numerorum mysteria" in Arch.f.Mw., 1957 (FeldN,102 ff.).

67) Blume, Art.Barock in MGG I,1297.

68) Ibid.,1299 f.

69) SchwB,419.

Motive, deren malerische Herkunft man auf den ersten Blick nicht erkennen würde, wenn verwandte, bei denen diese klar zutage liegt, sie nicht verrieten. .... Zugleich entdeckt man..., daß gewisse Gefühle mit dem Material entsprechender malerischer Vorstellungen ausgedrückt werden. Motive (bei Bach), die in sicheren, festen Schritten einherschreiten, versinnbildlichen Stärke, Herrschaft, Glaubensgewißheit; solche, die sich in auffälligen, gewagten Schritten bewegen, Hochmut und Trotz; andere, die unsicher einherwandeln, Wankelmut oder Todesmattigkeit".[70]

Karl Ziebler teilt in seiner Arbeit Das Symbol in der Kirchenmusik J.S.Bachs den Begriff Symbolik in drei Unterordnungen ein: Klangsymbolik, technologische Symbolik und ideologische Symbolik. In der Klangsymbolik (bei Blume "Allegorik") steht die relative Tontiefe symbolisch für ein religiös Negatives, für die Gottesferne; umgekehrt steht die relative Tonhöhe für ein religiös Positives, für die Gottesnähe. Melodische Aufwärtsbewegungen zeigen oft die Hinwendung zum religiös Positiven; aufsteigende chromatische Gänge bedeuten die Erlösung von Schmerz und von Sünde. Sprunghaft akkordische Aufwärtsbewegungen haben zum Gegenstand ihrer Symbolik die Herrlichkeit und Allmacht Gottes. Melodische Abwärtsbewegungen sind oft Symbol der Gottesferne; chromatisch absteigende Linien finden sich symbolisch bei Vorstellungen erdrückender Sündenlast oder der Grausamkeit des Teufels. Sprünge abwärts stellen möglicherweise Tod und Grab, Abgrund der Sünde oder die Erniedrigung Christi auf Erden dar. Die symbolischen Bedeutungen der auf- und abwärtsgehenden melodischen Bewegungen sind mannigfaltig; sie stellen oft Winden und Schlingen, Flammen oder Unglauben dar. Ausgehaltene Töne bedeuten oft Ewigkeit, Friede, Schlafen, Warten oder Glaube. Zieblers Terminus "Klangsymbolik" bezieht sich ferner auf eine Symbolik der Rhythmen (gleichförmige Rhythmen bedeuten Macht, z.B.), der Konsonanz (Freude, Gottesnähe) und Dissonanz (Schmerz, Gottesferne), der Instrumente (Die Trompete ist Symbol

70) SchwB,419.

der göttlichen Hoheit und Majestät), des Tempos oder der Agogik und der Dynamik. Der Terminus "technologische Symbolik" bedeutet eine Symbolik der Arbeitsweisen, der kompositionstechnischen Mittel und der musikalischen Formen. Zum Beispiel kann ein Kanon das Bild mehrerer hintereinander gehender Menschen oder das zwangsweise Verknüpftsein symbolisieren; imitatorische Regulierung kann geistiges Einssein, Nachsprechen oder feste Glaubensgemeinschaft zum Ausdruck bringen. Die symbolischen Bedeutungen der Fuge hängen eng mit denen des Kanons zusammen: Kommen, Fliehen, Gehen, die Vorstellung, wie sich eine große Menge in Lob und Dank vereinigt, das göttliche Gebot, etwas Wachsendes, Aufwärtsdringendes, zur Höhe Strebendes. Andere kompositionstechnische Mittel, die zu Gleichnisträgern werden, sind z.B. Tonarten, Kontrastierungen von Soli und Tutti, Orgelpunkt, Basso ostinato, das Unisono Augmentation und Diminution und Generalpause. Der Terminus "ideologische Symbolik" bezeichnet die Symbolik eines wortlosen Choralzitates oder eine Zahlensemantik.[71)]

Arnold Schering gliedert seinerseits den Begriff "Symbolik" in vier Grade: Der "Symbolismus ersten Grades" bezeichnet den Affekt (Gefühlssymbolik), der im Klang als anschauliches Bild zur Erscheinung tritt (nach Ziebler "Klangsymbolik"; nach Blume "Allegorik"). "Symbolik zweiten Grades" bezeichnet die plastische Bildlichkeit (Vorstellungssymbolik), die auf den Eindrücken des Auges beruht. "Symbolik dritten Grades" bezieht sich auf die vergeistigte Anwendung kompositionstechnischer Mittel, z.B. des Kanons, des Ostinato, des Orgelpunkts, des Konzertierens und des Gegenüberstellens von Solo und Tutti (nach Ziebler "technologische Symbolik"). "Symbolik vierten Grades" geschieht entweder durch das Zitieren allgemein bekannter Melodien, z.B. von Kirchenliedern, oder durch das Spielen mit heiligen und geheimnisvollen Zahlen, oder durch noch mitgreifende logische

---

71) aus ZiebS,21 ff.

Kombinationen (nach Ziebler "ideologische Symbolik").[72]

Mit seinem Artikel "Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht" aus dem Bach-Jahrbuch (1937) eröffnete Martin Jansen eine Reihe von Studien über die Anwendungsmöglichkeit der aus dem Mittelalter stammenden Zahlensemantik in der wortgebundenen Musik J.S.Bachs.[73] Jansen beweist u.a., daß in den Vertonungen des Lutherischen Chorals "Dies sind die heiligen zehn Gebote" das Walten der Zehnzahl immer zu erkennen ist.[74] Die Jüngerfrage in der Matthäus-Passion "Herr bin ichs ?" bringt 11 durch die Anrede "Herr" gekennzeichnete Stimmeneinsätze. Die Deutung liegt klar zutage: 11 Jünger stellen die Frage; der zwölfte, Judas, schweigt. Die möglichen Beispiele sind zahlreich. Jansen schließt mit der Überzeugung: "Zur Zahl greift Bach nicht in einer Laune, im gelegentlichen Überschwang der ihn bedrängenden Fülle schöpferischer Kräfte. Mit frommen Dingen kann er kein Spiel treiben. Sein Musizieren ist Gottesdienst; er steht in der Pflicht des Höchsten und übernimmt mit der Bitte 'Jesu juva !' heilige Bindungen. Es ist zu erwarten, daß er die Zahl überall einsetzen muß, wo sich seinem überscharfen Blick Gelegenheiten dazu öffnen".[75] Bach war höchstwahrscheinlich auch mit dem traditionellen Zahlen-Alphabet vertraut:

A=1	E=5	I.J.=9	N=13	R=17	W=21
B=2	F=6	K=10	O=14	S=18	X=22
C=3	G=7	L=11	P=15	T=19	Y=23
D=4	H=8	M=12	Q=16	U.V.=20	Z=24

Dieses Zahlenalphabet wurde zu Bachs Zeit gern als Mittel der verschlüsselten Wiedergabe literarischer und biblischer Texte angewandt.[76] Mit solchem Rätsel-Aufgeben und -Raten hat sich Bach wahrscheinlich gern beschäftigt.

---

72) ScherS,34 ff. u.134 ff.
73) Cf. JanZ,96 ff.
74) Ibid.,97 ff.
75) JanZ,116.
76) Cf. SmendZ, Heft III, S.5 ff.

So zeigt Friedrich Smend,[77] daß Bach eine Vorliebe für die seinen Namen repräsentierende Zahl: 14 (2+1+3+8) gehabt haben muß. Bachs Verhältnis zur Zahlensymbolik untersucht Smend weiter im Gebiet der "echten Zahlensymbolik".[78] Die wichtigsten Zahlen hier sind: 3,7,10 u.12. Die 3 bezeichnet in erster Linie Gott, die Trinität. Die symbolische Bedeutung der 7 ist vielgestaltig: sie bedeutet hauptsächlich die Totalität (die Trinität + die 4 Elemente, oder 4 Temperamente, 4 Tages- und Jahreszeiten, 4 Windrichtungen oder 4 Enden der Erde). Die 10 symbolisiert das Gesetz (10 Gebote). Die Nummer 12 symbolisiert die Kirche (die 12 Stämme des auserwählten Volkes; die 12 Jünger des Herrn). Diese Symbolzahlen lassen sich auch durch Verzehnfachung und durch Potenzierung steigern. Literarische Quellen beweisen, daß biblische Zahlensymbolik zu Bachs Zeit nicht in Vergessenheit geraten war.[79] Daß musikalische Kompositionen zu Bachs Lebzeiten Buchstaben- und Zahlenrätsel enthielten, beweisen die Titel einiger Werke Johann Christoph Fabers:[80] "Compositio obligata, in sich haltend ein Secret Verborgener Sprach... à 4, 2 Violin, 1 Viola, so die Sprachnoten in sich haltet, 1 Violoncello con Cembalo; Compositio obligata in Zweyen absonderlichen Mysteria, als der verborgene musicalische Secretarius und musicalischer Rechenmeister ...; Neu erfundene obligate Composition Von diesem numeralisch-lateinischen Alphabet. A 1, b 2, c 3 ... k 10, l 20, m 30 ... t 100, v 200 ...".[81] Der Verfasser des Artikels über J.C.Faber in MGG, Martin Ruhnke, schreibt zum Schluß: "So einleuchtend teilweise die Deutungen zahlensymbolischer Mysterien, wie sie insbesondere für Bachs Passionen von M.Jansen und für Bachs Rätsel-

---

77) in der Einführung zum Heft (III) Joh.Seb.Bach Kirchen-Kantaten vom 8.Sonntag nach Trinitatis bis zum Michaelis-Fest.

78) Cf. SmendZ, Heft IV, 5 ff.

79) Cf. SmendZ, Heft IV, 11.

80) Siehe Ruhnke in MGG III, 1690 f.

81) Ruhnke in MGG III, 1690 f.

kanons von F.Smend versucht wurden, auch sein mögen, es fehlte ihnen bisher die Bestätigung durch den Komponisten selbst. Einen solchen Hinweis wird man natürlich kaum in einer Passion und erst recht nicht bei einer für eine gelehrte Gesellschaft bestimmten ausdrücklichen Rätselaufgabe finden. Demgegenüber gibt Faber in seiner kleinhöfischen Tafel- und Unterhaltungsmusik stets die Lösungen der verborgenen Rätsel an, entweder auf dem Titelblatt oder auf einem gesondert beigefügten Bogen. Ein Durchschnittskomponist mit engem Horizont bestätigt hiermit, was vielleicht berühmte und bedeutende Musiker als selbstverständlich erachteten, dass man nämlich Buchstaben aus den Noten herauslesen und der Zahl der Noten in einem Satz oder Abschnitt einen geheimen Sinn geben konnte".[82] Die Vielgestaltigkeit der Kantaten gab Bach höchstwahrscheinlich die Möglichkeit, in immer neuer Weise von der Zahlensymbolik Gebrauch zu machen. Symbolische Bedeutungen könnten z.B. auch die Anzahl der Sätze, die Taktzahlen, die Zahl des Auftretens eines Themas im Satz, die Stimmenzahl eines Satzes oder die Zahl der Thementöne bieten. Diese Zahlensymbolik ist nur eines der vielen Ausdrucksmittel, von denen Bach Gebrauch machen konnte.

Die Naturtrompete ist für Bach ein überaus wichtiges Instrument bei der musikalischen Textausdeutung. In den Chören, Rezitativen und Chorälen erhält sie kürzere, in den Arien längere Aufgaben, die in das ganze Gebilde hineingeflochten werden. Die Naturtrompete übernimmt entweder Motive der Singstimme oder kommentiert den Text selbständig. Sie ist ebenso wie die Vokalstimme ein Teil der Klangrede.[83] Ein unmittelbar sprechendes Trompetenmotiv kann nicht immer (ja sogar meistens nicht) nur einer bestimmten Kategorie - - Affektdarstellung, Bild-

82) MGG III, 1691 f.
83) MattVK,82 f.; SerN,59 f.

lichkeit, Rhetorik, Symbolik - - zugewiesen werden. So können sich z.B. gerade die Bildlichkeit und die Rhetorik durchdringen. Die Bloßlegung eines bestimmten Ausdrucksmittels kann sofort eine Darlegung des anderen verheißen. Bachs dramatischer Vortrag läßt die verschiedenen Ausdrucksweisen miteinander harmonisch verschmelzen. Die Mittel der Textausdeutung gehen ins Unendliche; sie sind so zahlreich wie die Takte Bachscher Kantatenmusik. Mit sicherem Instinkt verwendet Bach die wirksamsten und passendsten Mittel zur Exegese von der Chorempore.

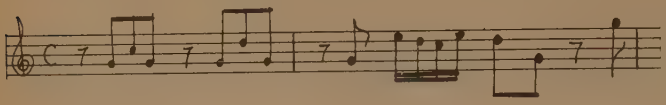
Wir wollen nun die Trompetenmotivik in 12 verschiedenen Sätzen aus den Kantaten untersuchen, um einen Einblick in die große Fülle der Ausdeutungen in dieser Stimme zu gewinnen.

Die Trompete als Instrument des göttlichen Beistandes und des Sieges (causa materialis circa quam) findet sich in der Arie (Nr.5) aus Kantate 5 "Wo soll ich fliehen hin".[84] Der Text der Arie lautet: "Verstumme, Höllenheer, du machst mich nicht verzagt. Ich darf dies Blut dir zeigen, so musst du plötzlich schweigen, es ist in Gott gewagt". Die Figuren und Tropen der musikalischen "Decoratio" lassen sich spüren. Bildlichkeit und Affektdarstellung herrschen. Eine tiefere Symbolik läßt sich auch aufdecken. Durch die sprunghaften Aufwärtsbewegungen (das Aufsteigen oder Anabasis in der Figurenlehre) am Anfang (T.1) stellt sich symbolisch ein religiös Positives dar (die Gottesnähe). Das wiederholte, durch "Verschweigungen" (Aposiopesis) unterbrochene, sprunghafte Motiv deutet auf das Wort "Verstummen". Die Wiederholungen dieses Motivs (als Epanadiplosis auszuführen) wirken auch oratorisch (als Emphasis oder Nachdruck). Die Bewegungen - - besonders die Ausbreitung der Motivik und die Sechzehntelfigur - - drücken die Freude, auch den Trotz und den Sieg aus.

---

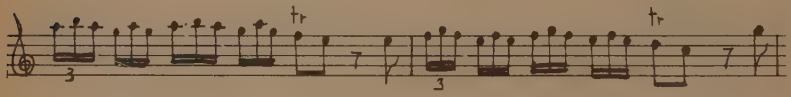
84) BG I, 143.

Beispiel 7 : K.5, Nr.5, T.1-2 (Tromba in B).



Die Abwärtsbewegungen (das Herabsteigen oder Catabasis) in den Takten 3 und 4 stellen in fröhlichen Triolenwendungen den Triumph des Guten (die Zahl 3 darf hier ruhig trinitarisch verstanden werden) über die Höllenschlange dar.

Beispiel 8 : K.5, Nr.5, T.3-4.



Die Takte 5 und 6 bilden eine kurze Narratio (Bericht), die den Kampf (Tumult), Sieg und die Freude zum Ausdruck bringt.

Beispiel 9 : K.5, Nr.5, T.5-6.

Takt 10 bringt als Metapher ruhige Wellenmotivbewegungen, die den glücklichen Frieden als Ausgang schildert.

Beispiel 10 : K.5, Nr.5, T.10.

Nach dem Einsatz der Singstimme nimmt die Trompete polyphonisch an der Ausarbeitung des Hauptsatzes lebendig

Anteil. Takt 15 hat die Wirkung einer Epanadiplosis (nachdrückliche Wiederholung) oder einer Mimesis (Nachsagen bzw. Bekräftigung eines Ausspruches). Takt 17 ergänzt und verdeutlicht besonders wirkungsvoll und einprägsam durch den langgehaltenen Ton (Standhaftigkeit) die Worte: "du magst mich nicht verzagt". Die folgenden Triller und Triolen stellen die grosse Freude und die göttliche Gegenwart dar.

Beispiel 11 : K.5, Nr.5, T.17-18.

Die Tonart des Satzes durfte besonders symbolisch verstanden werden. "B-dur ist sehr divertissant und prächtig; behält dabey gerne etwas modestes, und kan demnach zugleich vor magnific und mignon passiren."[85]

Die Vergeistigung der Ausdrucksmittel zeigt sich deutlich und großartig schon in der Weimarischen K.21. Hier offenbart sich der 29-jährige als überragender Vertreter seiner Epoche. Wie prächtig und endgültig erlösend wirken die Trompetenstimmen, die sich erst gegen Schluß der Kantate hören lassen![86] Die vorher geschilderten Seelenbekümmernisse sind nun entwichen, und Gefühle des Triumphs, der Freude und Dankbarkeit kommen zum richtigen Ausdruck. Die Siegesfanfaren im Grave-Teil des Satzes sind vielgestaltig. Die 3 Trompeten und ihr Dreiklang gelten zweifellos als Sinnbild der Trinität. Sie setzen in diesem Teil 4 mal ein - - die Kraft des 3-einigen Gottes kann sich bis zu den 4-Weltenden spürbar machen. Die akkordischen Aufwärtsbewegungen haben zum Gegenstand ihrer Symbolik die Allmacht Gottes und wirken hier bildlich auch als Auferstehungs- oder Erlösungsfigur.

---

85) MattNO; cf. WustS,72.

86) BG V(1), 48.

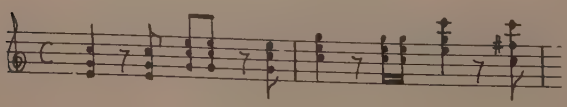
Beispiel 12 : K.21, Nr.11, T.1.

Der Sturz im Unisono in Takt 3 schildert als Hypotyposis den Tod und das Grab Christi.

Beispiel 13 : K.21, Nr.11, T.3 (Tromba I-III).

Überall drücken die Anapaeste und Daktylen die Freude aus. Der ganze Teil hat die Wirkung eines Noema (eines Abschnitts, der wichtige Dinge enthält und der sich daher von seiner kontrapunktlichen Umgebung abhebt, so daß er durch den Gegensatz besonders ausdrucksvoll wird).[87] Das folgende Allegro ist eine Fuge, worin der dreistimmige Trompetenchor das letzte Wort zu sagen hat. Hier trägt die Fuge die Vorstellung, wie sich eine große Menge in Lob und Dank vereinigt. Das Thema ist aufwärtsdrängend, zur Höhe strebend; es bringt die Herrlichkeit und Allmacht Gottes zu starkem Ausdruck. Die Trompeten beteiligen sich zunächst noch nicht an der Durchführung der Fuge. In den Takten 26 bis 38 drücken sie durch kurze Motive die Freude wirkungsvoll aus. Erst wenn die Vokalstimmen das Thema zweimal durchgeführt haben, führt es der dreistimmige Trompetenchor als kräftigste Aussage (als Epanadiplosis) fort.

Beispiel 14 : K.21. Nr.11, T.40 (Tromba I-III).



87) UngB,84.

Eine zarte Ausführung der obligaten Trompetenstimme im Schlußchoral der Osterkantate 31 [88] bringt die Klangsymbolik dieses Satzes auch wirkungsvoll zum Ausdruck. Die Idee des Todes als Kriterium des ganzen christlichen Bewußtseins steht hier im Zentrum der Deutungen. (Der Choral per se ist ohnehin als oberstes musikalisches Symbol anzusehen, da die Idee der religiösen Gemeinschaft und die treibende Kraft christlicher Gläubigkeit der Vertonung ihren stärksten Sinn geben.) Der Text des Chorals lautet: "So fahr' ich hin zu Jesus Christ, mein' Arm thu' ich ausstrecken; so schlaf' ich ein und ruhe fein, kein Mensch kann mich aufwecken: denn Jesus Christus, Gottes Sohn, der wird die Himmelsthür aufthun, mich führ'n zum ew'gen Leben". Die musikalische Oratorie und die Affektenlehre sind die geistigen Grundlagen der Themenbildung. Gefühle der Sehnsucht beherrschen die Affekte. Die mitspielende Violine und die Trompete stellen den schwachen, strebenden Menschen dar, aber die Trompetenstimme offenbart gleichzeitig das Geborgensein unter einer höheren Macht. Besonders in den Takten 3-4, 7-8 und 15-16 stellt das Hinaufsteigen der Trompetenstimme bis zu den ganz hohen Tönen, bzw. das Verlassen des Notensystems nach oben (Hyperbole in der musikalischen Figurenlehre) symbolisch den Himmel dar. Hier könnte die hohe Trompete auch die Himmelsmajestät Christi symbolisieren.

Beispiel 15 : K.31, Nr.9, T.3-4.

Verschiedene Zustände (Mattigkeit, Sehnsucht, "schlaf", "ruhe", "ewig") und Bewegungen (das müde Gehen, "ausstrecken", "auftun") kommen durch ausgehaltene Töne, sprunghafte und melodische Aufwärtsbewegungen deutlich

88) BG VII,50.

zum Ausdruck. Musikalisch-rhetorische Mittel wie die Anticipatio (oft bei verlangenden und sehnenden Wörtern) [89] und die Synkope (zur Charakterisierung von Wörtern der Ungewißheit oder Unbestimmtheit) [90] tragen auch zur Bildlichkeit und zum Affektgehalt des Satzes bei.

Die beiden Trompetenstimmen im Duett (Nr.1) der Pfingstkantate 59 [91] können als Muster dafür gelten, wie Bach es versteht, in einem rein musikalisch vollkommenen Satz die Symbolik des Textes zum Ausdruck zu bringen. Den Text bilden die Worte Jesu im 23. Vers aus dem 14. Kapitel des Johannesevangeliums: "Wer mich liebt, der wird mein Wort halten; und mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen und Wohnung bei ihm machen". Um in uns diese Worte, dieses Gesetz einzuprägen, wird der Heilige Geist in diesen Abschiedsreden des Heilands verheißen. Die Trompeten in der Kantate rufen nicht nur Gott an, sondern auch die Gemeinde. (Man denkt unvermeidlich an die beiden silbernen Trompeten der Juden im 4. Buch Mose, 10.) Bachs Trompetenfanfare ruft also zu aufmerksamem Hören, formt aber vielleicht auch eine tiefere Symbolik. Die 14 Töne der beiden Partien in den Takten 1 u.2 bilden den Namen des Komponisten im traditionellen Zahlenalphabet: 2+1+3+8. Die bildhafte Wendung dieses Trompetenmotivs, das zuerst aufwärts gerichtet ist und dann herabsteigt, macht den Wunsch des Komponisten klar, die Verquickung irdischer und himmlischer Gedanken in der Tonschrift auszudrücken. Auch die Freude findet ihren Niederschlag.

Beispiel 16 : K.59, Nr.1, T.1-2 (Tromba I,II).

89) DregV,12.
90) Ibid.,12.
91) BG XII(2),153.

In diesem Satz wird die Figuralkanonik (als Metapher) kurz angewendet. Da es sich im Text um eine Verheißung handelt, sind die Instrumentalstimmen auch einem Gesetz unterworfen. Durch die Kanonik werden die Worte "lieben", "halten" und "kommen" aufs Engste verknüpft, wobei ein Bild der Sicherheit und Festigkeit entsteht. Durch die Zahl der Thementöne in den T.29-30, bzw. durch die für seinen Namen repräsentierende Zahl 14 gibt Bach symbolisch seine Anschauung wieder.

Beispiel 17 : K.59, Nr.1, T.29-30 (Tromba I - - als zweite Stimme in Kanonik mit der Violine I).

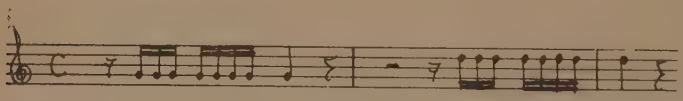
Ausgehaltene Töne und Sechzehntelfiguren verdeutlichen die Worte "halten" und "kommen". Auch die Bitte der Menschen um den göttlichen Segen kommt in den beiden Trompetenstimmen dieser Arie zum Ausdruck.

Auch in einem Rezitativ gewinnt die Trompetenstimme eine vielseitige Bedeutung. Sie stellt sich in K.70, Nr.2 [92] zunächst als erschreckende Gerichtsposaune und dann als beruhigendes Symbol des göttlichen Beistandes und Behütens dar. Sie drückt nacheinander die Angst und die Zuversicht aus. Sie prophezeit den jüngsten Tag und das begleitende Erdbeben. Alles stellt sie dar als Gottes Werk und Plan; sie ist Begleitinstrument des Vollbringens. Sie steht hier auch als besonders prägnantes Warnzeichen (vgl. auch den ersten Satz, wo die Trompete die Menschheit erschütternd zur Verantwortung ruft). Zwar haben Harmonik und Satzanlage in diesem Rezitativ schon von sich aus eine symbolische Bedeutung; darüber hinaus aber gelangt die Naturtrompete zu eigener überra-

92) BG XVI,343.

gender symbolischer Funktion. Sie ist höchste Stimme in den Eingangsakkorden, die dem Text "Erschrecket, ihr verstockten Sünder" vorausgehen. Sie wirkt auch rhetorisch (als Exclamatio).

Beispiel 18 : K.70, Nr.2, T.1-2.



Die verschiedenen Tonlagen der Trompeteneinsätze in den T.1 bis 8 verraten auch eine Bildlichkeit. In Takt 2 findet sich der Einsatz eine Quinte höher ("Erschrecket, ihr Sünder"); in Takt 7 ist die Stimme schon eine Septime tiefer ("ein Tag bricht an"). Takt 4 zeigt den Tiefstand, den Abgrund ("vor dem sich Niemand bergen kann"); usw. Aber in der zweiten Hälfte des 8. Taktes nimmt die Naturtrompete doch einen anderen Charakter (für die "erwählten Gotteskinder") an.

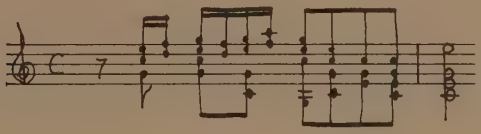
Beispiel 19 : K.70, Nr.2, T.9.

Die Aufwärtsbewegung und die gleichförmig, ruhigen Schritte dieser Stimme zeigen symbolisch das religiös Positive, die Gottesnähe. Der ausgehaltene Ton in Takt 12 versinnbildlicht die Festigkeit der himmlischen Macht (vielleicht auch die ausgestreckte Hand Gottes), während die anderen Stimmen das freudige Aufwärtsstreben darstellen; die folgenden, kleineren, absteigenden Werte könnten das Herniedersteigen des Heilands auf die Erde symbolisieren. Alles andere fällt und bricht. Am Schluß symbolisiert die Trompete das Erschrecken und die Angst des jüngsten Gerichts.

Als alte Symbole weltlicher Herrschaftsrechte durf-

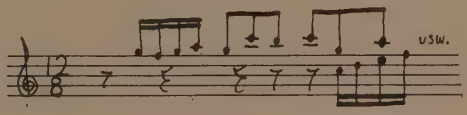
ten die Trompeten in der Ratswahlkantate (119) nicht fehlen. Ihre Vierstimmigkeit deutet hier höchstwahrscheinlich symbolisch auf diesen weltlichen Zusammenhang. (Die Zahl 4 verbindet sich ja mit den Elementen, Temperaturen, Tages- und Jahreszeiten, Windrichtungen, Enden der Welt, usw.) Die Trompete ist gleichzeitig Symbol der göttlichen Hoheit und Majestät. Feierlich und wuchtig wirken im einleitenden Grave des ersten Chores die Fanfaren, die durch ihre gleichförmigen Rhythmen die Allmacht Gottes ausdrücken.[93] Die langsamen Sechzehntel in dieser Fanfarenfigur deuten auch auf eine andächtige, zurückhaltende Freude.

Beispiel 20 : K.119, Nr.1, T.4 (Tromba I-IV).



Der fröhliche Jubel ("Preise Jerusalem, den Herrn") wird erst durch den Taktwechsel (T.42) zum Ausdruck gebracht; die Trompeten sind anfangs die führenden Stimmen.

Beispiel 21 : K.119, Nr.1, T.42 (Tromba I,II).



Die Triolenbewegung in den vier Trompeten könnte auch eine symbolische Bedeutung besitzen: Die Dreifaltigkeit wird bis zu den vier Weltenden gepriesen. Die imitatorische Folge der Trompeteneinsätze deutet auf die Menge, die sich in Lob vereinigt. Der punktierte Rhythmus der vier Trompeten in den letzten Takten dieses im Stil einer französischen Ouvertüre gesetzten Satzes drückt außerdem ein freudiges Vertrauen auf Gott und sichere

93) BG XXIV,195.

Hoffnung auf das Heil aus.[94]

Um die Gemeinde eindringlich an die Macht und den Grimm des Satans zu mahnen, setzt Bach in der Baß-Arie "Der alte Drache brennt vor Neid" als einzige Instrumente die drei Trompeten zusammen mit den Pauken und dem Continuo ein. In diesem Bläsersatz der K.130 (zum Michaelisfest) [95] wollen die Trompeten deutlich warnen; sie schildern den zornigen, listigen, alten "Drachen", der soviel Leid verursachen kann. Die Sprache ist dramatisch, bildhaft, aufregend; die Kunst und die Kraft der Rhetorik kommen unverkennbar zum Vorschein. Der Aufbau der Arie entspricht etwa den Forderungen der rhetorischen Dispositio. Das Exordium findet sich in den Takten 1 und 2; die Narratio ("wodurch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet wird") [96] erstreckt sich vom Takt 2 bis zum T.11; die Propositio fängt mit dem Einsatz der Singstimme im T.11 an; die Confutatio zeigt sich etwa in den Takten 34 bis 45; die Confirmatio (durch die Wiederholung) wird in den Takten 45 bis 73 deutlich zum Ausdruck gebracht; und die Peroratio findet sich in den letzten 7 Takten der Arie (T. 74-80). Das Bildhafte in diesem Satz wird als Gleichnis benutzt; es wirkt also das Metaphorische als Ausdruckselement. Der Satan erscheint im Drachen (Metonymie); die Bewegungs-, Zustands- und Daseinsformen dieser Höllenschlange werden in bildhaften Wendungen ("Tropen") lebendig veranschaulicht. Es wirkt auch gleichzeitig das Figürliche als Ausdruckselement. Affektdarstellung und Symbolik lassen sich ebenfalls deutlich erkennen. Wenn Bach die "loci topici" als Hilfsmittel bei der Inventio benutzt haben sollte, dann wären der locus notationis, locus descriptionis und der locus adjunctorum zu nennen. Die imitatorischen Aufwärtsbewegungen (locus notationis) im ersten Takt formen

---

94) Vgl. ZiebS,27.
95) BG XXVI,253.
96) MattVK,236.

einen Wachtruf und malen dabei das Aufrichten der Höllenschlange (Anabasis). Gleichzeitig werden die ersten Funken und die schnell auflodernden Flammen von diesem Höllenwesen plastisch vor Augen gebracht.

Beispiel 22 : K.130, Nr.3, T.1-2 (Tromba I-III).

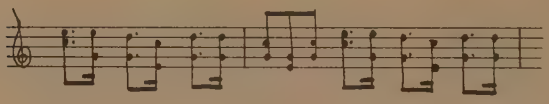
Schon im Takt 2 sind über dem Winden und Schlingen der Melodie die Worte der Singstimme "und dichtet stets auf neues Leid" (metaphorisch "Synekdoche" oder Mitverstehen) zu erkennen (vgl. den Text und die Trompetenpartie in den T.16 u.17). Die Wiederholung dieser Triolenfigur auf gleicher Tonhöhe kann auch rhetorisch verstanden werden (als Palillogia). Dadurch erhält das Textwort "stets" einen besonderen Nachdruck (Emphasis). Auch eine wachsend stärkere Ausführung dieser Stelle als Epanadiplosis wäre nicht falsch.

Beispiel 23 : K.130, Nr.3, T.2-3 (Tromba I).

Das Winden und Schlingen (Kyklosis) in der ersten Trompetenstimme erstreckt sich unaufhörlich durch die ganze Einleitung (Narratio). Es ist sehr wahrscheinlich, daß das ausgehaltene f" der Tromba I im Takt 7 getrillert

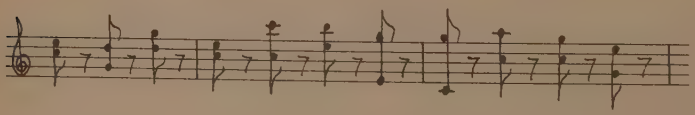
wurde;[97] gerade diese Ausführung würde das Bild einer brennenden Höllenschlange verdeutlichen. Ein Triller (tr) erscheint sogar in der zweiten Trompetenstimme in den T.9 u.10. Die Takte 2,3,7 und 10 der Einleitung bringen in den 2. und 3. Trompetenpartien eine rhythmische Figur, die nichts anderes als die angriffslustige Schlange symbolisieren kann.

Beispiel 24 : K.130, Nr.3, T.2-3 (Tromba II u.III).



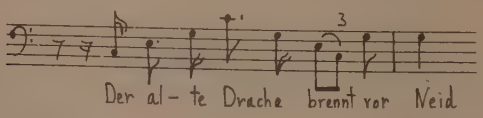
Die Takte 4,5,6,8 und 9 bringen (als Narratio) noch ein Motiv, das durch eine Trennung der Töne und zeitweilige hin- und herbewegende Sprünge in den 2. u.3. Trompetenstimmen auf die Worte des Textes "dass er das kleine Häuflein trennet" andeutet (vgl. den Text und die Trompetenpartie in den T.18 bis 21).

Beispiel 25 : K.130, Nr.3, T.4-6 (Tromba II u.III).



Die Rastlosigkeit und Unruhe des alten Drachens sind in der ganzen Trompeteneinleitung und auch nachher ständig zu spüren. Die Singstimme leitet die Propositio ein.

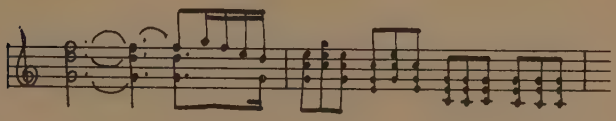
Beispiel 26 : K.130, Nr.3, Takt 11 (Singstimme).



97) Dieser Ton wurde damals auf dem Naturinstrument oft in dieser Weise ausgeführt. Vgl. PraeSM,61; s.o.S.89

Der Trompetenchor versinnbildlicht in den Takten 12 u. 13 nicht nur den brennenden, schrecklichen Drachen, sondern auch die menschliche Angst (durch die Auflösung eines langgehaltenen Tones in kleinere rhythmische Unterwerte).[98] Takt 13 bringt in seiner letzten Hälfte das Motiv des Erschreckens.

Beispiel 27 : K.130, Nr.3, T.12-13 (Tromba I-III).



Das Motiv des "Windens und Schlingens" aus den Takten 2 und 3 (Tromba I) erscheint nun in den beiden oberen Trompetenstimmen (Tromba III schweigt) in den T.16 und 17 zum Text "und dichtet stets auf neues Leid". Die Wiederholung des charakteristischen Motivs diesmal in einer anderen Lage kann auch rhetorisch verstanden werden, bietet also das Hyperbaton als Ausdruckselement. Dadurch wird der Nachdruck wahrscheinlich auf das Wort "neues" gelegt. Bach findet immer neue Ausdruckselemente, seine Klang-Rede dramatisch und vielseitig zu gestalten.

Beispiel 28 : K.130, Nr.3, T.16-17 (Tromba I).

Die Trennung der Töne in kurze Achtel in den T.18-21 (Tromba I u.II) dient als Hypotyposis zum Text "dass er das kleine Häuflein trennet". Die Takte 22 bis 25 bringen im Trompetenchor mit gesenkter Stimme (Parenthesis) das Motiv des Erschreckens wieder zum Text "Der alte Drache brennt vor Neid und dichtet stets auf neues Leid". Das "Winden und Schlingen" in der ersten Trompetenstimme,

98) Cf. ZiebS,29.

die kurzen, getrennten Achtel und die punktierte Figur (Angriffslust) in den 2. und 3. Trompetenstimmen begleiten und ergänzen die Worte "dass er das kleine Häuflein trennet" in den Takten 26 bis 33. Der Satz bleibt in seiner Versinnbildlichung konsequent; er läßt nicht von seiner realistischen Darstellung ab; es tritt also keine Beruhigung ein. Das kleine Häuflein der Gläubigen ist immer gefährdet. Die Confutatio (T.33-44) bringt die Tatsache zum Ausdruck, daß der Satan "gern tilgt" (Auflösung), "was Gottes ist" (Einwurf). Nach dem Einsatz der Singstimme erscheint der Trompetenchor nur mit Motiven der teuflischen Macht. Irgendeine Andeutung auf ein völlig geschütztes Häuflein der Gläubigen ("was Gottes ist") wird diesmal im Trompetenchor völlig ausgeschlossen, widerlegt (Confutatio). Nur das Aufrichten des Höllenwesens (T.34-35), Erschrecken (T.38-39), Angriffslust (T.39), Winden, Schlingen, bzw. Dichten werden in Tönen wiedergegeben. Diese Motive unterstreichen die Worte "bald braucht er List, weil er nicht Rast noch Ruhe kennet". Der Vortrag wird durch die Wiederholung des Exordiums, der Narratio und Propositio in der Confirmatio (T.45-74) bekräftigt. Bis zum Takt 62 wird wörtlich wiederholt. In den Takten 62 bis 72 bleiben die Rhythmen und Motive dieselben wie in den T.18 bis 28, aber sie werden in eine höhere Tonlage (Hyperbaton) versetzt, und die dritte Trompete wird in den T.63 bis 65 als Füllstimme (Parembole) hinzugefügt. Diese Takte werden also mit neuen, kräftigen Zusätzen (Paronomasia) wiederholt. Die Peroratio oder der Ausgang der Klangrede beschäftigt sich mit einer kraftvollen Zusammenstellung aller bisher erschienenen Motive als letzter, dramatischer Aussage. Durch Bild und Affekt, vor allen Dingen durch die musikalische Rhetorik erreicht Bach sein Ziel. Auch die Tonart paßt dazu; Mattheson schreibt, "C-Dur hat eine ziemlich rude und freche Eigenschaft".[99]

Außer Pauken und Continuo erscheinen drei Trompeten nochmals in einem Bläsersatz in der Baß-Arie (Nr.3) aus

---

99) MattNO; cf. WustS,62.

der Pfingstfestkantate 172.[100] Durch ein Symbol der Dreieinigkeit - - eine Fanfare im Durdreiklang (T.1) - - wird die Arie eingeleitet. Der Text lautet: "Heiligste Dreieinigkeit, grosser Gott der Ehren, komm doch in der Gnadenzeit bei uns einzukehren, komm doch in die Herzens-Hütten, sind sie gleich gering und klein, komm und lass dich doch erbitten, komm und kehre bei uns ein, komm und ziehe bei uns ein !". Der Heilige Geist ist da, wo sich die Gemeinde versammelt hat, Gottes Namen zu loben. Der Segen des herabgestiegenen Heiligen Geistes ist da für diejenigen, die ihn anerkennen und ihn mit Gott und Jesu gleichstellen. In machtvollen Tönen, die Kraft und Herrlichkeit ausdrücken, stellt Bach mit der Fanfare das Herabsteigen des Heiligen Geistes dar. Dieselben Töne versinnbildlichen auch die Gemeinde, die mit Freude den Segen erwartet. Durch die Zahl der Töne in der Fanfare reiht auch Bach sich in die Gemeinde ein. Die 14 Töne entsprechen zahlenmäßig seinem Namen.

Beispiel 29 : K.172, Nr.3, T.1 (Tromba I-III unisono).

Die charakteristische Wendung dieser Fanfarenfigur läßt sich in der Arie 10 mal erkennen - - in den Takten 1, 4 (Tromba II u.III), 6,9 (Tromba II,III), 11,20 (Tromba II,III), 21,23,27 und 30. Die 10 symbolisiert das Gesetz. Dadurch wird hier das Prinzip des neuen Lebens in der Christusgemeinschaft, das Gesetz der Liebe, die Idee der Errettung angedeutet. Die Koloratur der ersten Trompetenstimme in den T.2 bis 4 könnte das allumfassende Walten Gottes sowie den sehnlichsten Wunsch, daß er "in der Gnadenzeit" kommen möchte, darlegen. Eine erwartungsvolle große Freude drückt sich in dieser Figur aus. Die aufsteigende Bewegung könnte die nach oben

---

100) BG XXXV,54.

blickende Gemeinde, die absteigende Bewegung die Gottesliebe darstellen.

Beispiel 30 : K.172, Nr.3, T.2-3 (Tromba I).

Die ganze Trompetenbegleitung bildet sich ostinato-ähnlich aus der Fanfare im T.1 und der Koloratur in den T.2 bis 4. Diese Ostinatobildung besitzt durch die Wiederholung (Repetitio) eine starke rhetorische Wirkung. Die Worte "grosser Gott" und "komm" werden dadurch musikalisch unvergeßlich ins Bewußtsein eingeprägt. Sogar in der letzten Zeile des Textes wird der Ausdruck "großer Gott" dreimal geäußert. Die imitatorischen Einsätze in den T.13 bis 17 könnten Personen darstellen, die sich hier vereinigt haben, um zu "erbitten". Die Kraft und Macht des herabsteigenden Gottes (malerische Tonsymbolik, Allegorik) und die große Freude der erwartungsvollen Gemeinde (Affektdarstellung) kommen in der Arie am stärksten zum Ausdruck.

Der göttliche Beistand und das auf Gott vertrauende Ehepaar sind deutlich in der Trompetenthematik des Chorsatzes (Nr.1) aus der K.197 "Gott ist uns're Zuversicht"[101] geschildert. Das vor allem von den Trompeten vorgetragene Motiv des Schreitens beherrscht den Satz. Hier wertet Bach wieder den menschlichen Gang und Schritt als symbolisches Mittel aus. Die Trompeten heben sich von den übrigen Stimmen ab und deuten betont auf die Exegese. Der gleichförmige Rhythmus ist die göttliche Macht; die tiefen Töne in der ersten Trompetenstimme bedeuten das menschliche Vertrauen und die sichere Hoffnung auf Gott.

Beispiel 31 : K.197, Nr.1, T.1-5 (Tromba I-III).

101) BG XIII(1),97.

Die sprunghafte akkordische Aufwärtsbewegung hat zum Gegenstand ihrer Symbolik sowohl wieder die Herrlichkeit und Allmacht des dreieinigen Gottes als auch die menschliche Hinwendung zum religiös Positiven, zur Gottesnähe. Affekt und Klangbild verbinden sich in den T.17 bis 25. Die Freude (cf. die Achtel als Motive der Freude) des unvollkommenen (cf. die Anticipatio als Motiv der Mattigkeit und Sehnsucht), aber zuversichtlichen Menschen, der auf den niedersteigenden Segen wartet, schlägt sich hier nieder.

Beispiel 32 : K.197, Nr.1, T.17-20 (Tromba I).

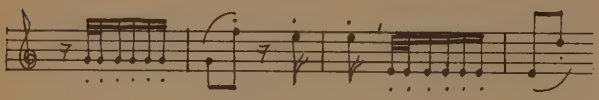
Die 4 Trompetenakkorde, die in drei Stellen - - T.74, 80 u.88 - - die Worte "Gott ist uns're Zuversicht" begleiten und betonen, wirken rhetorisch als Emphasis und Epanadiplosis und weiter symbolisch als Trinitätsbotschaft von universaler Bedeutung. Die ständige Wiederholung eines Tones in der ersten Trompete in den T.122 bis 125 versinnbildlicht die Beständigkeit des göttlichen Segens, der den Menschen zuteil wird, die sich von Gott auf dem geraden Weg führen lassen.

Die hinreißende Bildlichkeit der Trompetenstimmen im ersten Satz der weltlichen Kantate 206 [102] sei kurz erwähnt. Die Instrumente sind hier weiblich-naturhaft; sie spiegeln das zarte Rauschen oder das ruhige Wogen der Wellen eines Flusses. Ihre Motivik sprudelt vor Freude. Gott offenbart sich wirklich auch in dieser Kantate. Die Trompeten sind eben als Instrumente der Natur und der Gottesordnung da. Die erste Trompete versinnbildlicht zunächst in den T.8 bis 11 eine spielende, zart rauschende Welle.

---

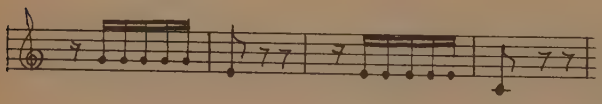
102) BG XX(2),3.

Beispiel 33 : K.206, Nr.1, T.8-11 (Tromba I).



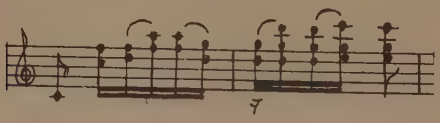
Die zweite und dritte Trompetenstimme fangen als Teil der göttlichen Harmonie die Wellenbewegung auf.

Beispiel 34 : K.206, Nr.1, T.9-12 (Tromba I,II)



und vereinigen sich dann mit der 1. Trompete in ruhigem Wogen.

Beispiel 35 : K.206, Nr.1, T.13-14 (Tromba I-III).



Diese Motive beherrschen die ganze Trompetenpartie; die beiden ersten finden sich nur in den Trompetenstimmen. Die Stimmung ist leicht und unbekümmert.

Fleiß bringt Ehre, Ehre schafft Glück und Glück führt zur Dankbarkeit. Dieser Gedankengang wird in der weltlichen Kantate 207 [103] zur Ehre eines Universitätsprofessors auseinandergesetzt. Das Werk schließt mit einem Lobgesang (Nr.10)[104] für den Professor Kortte, worin die 3 Naturtrompeten metaphorisch immer noch als Symbole des göttlichen Beistandes erscheinen. Die wichtigsten Worte sind "lebe" und "blühe", deren Wichtigkeit

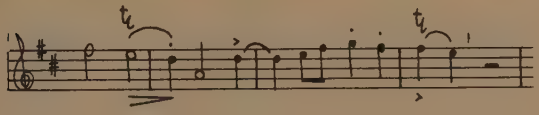
---

103) Nur der erste Chor (Nr.2) und das Ritornell (Nr.7) sind Umarbeitungen aus dem Brandenburgischen Konzert; cf. Statistik.

104) BG XX(2),128.

die Tenutozeichen (oder Triller ?)[105] und die ausgehaltenen Töne zumeist in den Trompetenpartien bestätigen. Wo die Trompeten duplierend sind (cf. T.1), teilen sie auch die Symbolik der anderen Stimmen. Takt 1 macht die fröhliche Feststimmung sofort sichtbar.

Beispiel 36 : K.207, Nr.10, T.1-4 (Tromba I).



Hier scheinen sich die Worte Matthesons zu bestätigen, "D-dur ist von Natur etwas scharff und eigensinnig; zum Lermen, lustigen, kriegerischen und aufmunternden Sachen wol am allerbequemsten".[106] Wo die Trompeten als intermittierende Instrumente eigene Motive übernehmen, tragen sie oft auch selbst zur Text-Ausdeutung bei. Die breiten Synkopen im Durdreiklang und die gewisse Spreizung der Intervalle in den T.2-3 deuten wohl auf die besten Eigenschaften des von Gott gesegneten Professors (Fleiß, Ehre) und auf die Ehrerbietung seiner Bewunderer. Die folgenden Achtel und Viertel stellen das Glück, bzw. die Freude und Dankbarkeit (T.4) dar. Takt 6 wirkt, durch den langgehaltenen Ton ("lebe") wieder als Hypotyposis. Die Freude herrscht überall. Die Aufwärtsbewegung in den T.33 bis 36 zeigt den heiteren Optimismus, der überall zu spüren ist. Die gemessenen Schritte des ganzen Satzes deuten auf den festen Glauben an den guten Professor und vielleicht auch auf die Strenggläubigkeit des ehrbaren Professors selbst; die gemessenen Schritte verleihen der ganzen Darbietung eine Würde und Erhabenheit.

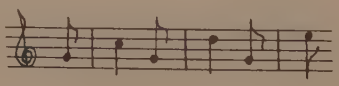
---

105) Der Klavierauszug (Breitkopf u.Härtel) gibt die Abkürzung $t\!\!\!\sim$ der BG als Triller (tr) wieder. Meines Erachtens wird aber dieser Text (insbes. die Worte "lebe" u."blühe") würdevoller wiedergegeben, wenn man die Abkürzung $t\!\!\!\sim$ als Tenuto ausführt.

106) MattNO; cf. WustS,63.

"Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben, so gieb, dass wir im festen Glauben nach deiner Macht und Hülfe sehn. Wir wollen dir allein vertrauen, so können wir den scharfen Klauen des Feindes unversehrt entgehn." Dieser Text wird im ersten Chor der letzten Kantate aus dem Weihnachtsoratorium (248 VI)[107] eindrucksvoll versinnbildlicht. Wie das Kindlein in Bethlehem einst von der Hand des Herodes gerettet wurde, sollten die Kinder Gottes in der Gemeinde Bachs auch von des Teufels Bosheit errettet werden. Die Naturtrompeten bringen dieses Bild stark zum Bewußtsein. In den Takten 1 bis 8 besitzen diese Stimmen eine vielseitige Bedeutung. Sie sind vorwiegend Instrumente des göttlichen Beistandes, erzählen aber vom ganzen Geschehen. Die Bewegung der 1. Trompetenstimme (bzw. die Spreizung der Intervalle)[108] in den T.1-2 stellt den Stolz der "Feinde" (cf. das gleiche Motiv in den Singstimmen in den T.48 ff. zum Text "Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben") und den Trotz der Gläubigen in Christo (cf. die gleiche Bewegung in den Singstimmen zum Text "so gieb, dass wir im festen Glauben" in den T.68 ff.) dar.

Beispiel 37 : K.248 VI, Nr.1, T.1-2 (Tromba I).



Die folgende Sechzehntelfigur in den T.3-6 schildert einerseits das "Schnauben", das Toben der Feinde (cf. T.52 ff.), andererseits aber die Freude der Gläubigen (cf. T.71 ff.), die den Sturz des Satans, den Beistand Gottes erwarten. Hier durchdringen sich Bildlichkeit und Affektdarstellung.

---

107) BG V(2),211.

108) "Bei einer gewissen Spreizung der Intervalle bedeuten die Schritte Stärke, Stolz und Trotz" ; cf. SchwB,452.

Beispiel 38 : K.248 VI, Nr.1, T.3-6 (Tromba I).

Die triumphale, mächtige Kadenzfigur der 1. Trompetenstimme in den T.7-8 deutet auf den Sieg des Guten (cf. auch T.71 u.167).

Beispiel 39 : K.248 VI, Nr.1, T.7-8 (Tromba I).

Gleichzeitig schildert die 2. Trompetenstimme in den T.7-8 das Gegenteil für die Feinde. Der Kanon in dieser Stimme birgt in sich eine tiefere Symbolik. Die Motive stellen wieder die stolzen, schnaubenden Feinde dar. Hier laufen die Feinde ihren Opfern nach. Aber sie werden gestürzt: Der Kanon bricht in Takt 8 plötzlich ab.

Beispiel 40 : K.248 VI, Nr.1, T.6-8 (Tromba II).

Die gleiche Symbolik findet sich auch in den T.84-88, 164-168 und 180-185, hier als Ergänzung zum Text. Die musikalische Oratorie nennt diese Stelle eine Ellipse (das plötzliche Abbrechen der Rede). Der Kanon symbolisiert hier auch die Sicherheit und Festigkeit, die durch Vertrauen und Befolgen der Gottesordnung erlangt werden. Gott hilft gern den Gläubigen. Die erste Trompetenstimme schildert diesen Beistand in den T.9 bis 13 in freudigen Figuren.

Beispiel 41 : K.248 VI, Nr.1, T.9-10 (Tromba I).

Die imitatorische Motivik in der 2. Trompetenstimme (vgl. Tromba I u.II in den T.9 ff. bzw. 13 ff.) deutet auf die Stärke dieses Beistandes wie auch auf den Wunsch der Gläubigen, Gott zu folgen (cf. auch T.105 ff. u. 109 ff.).

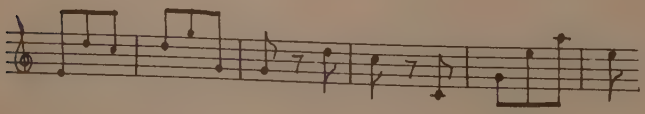
Beispiel 42 : K.248 VI, Nr.1, T.13-15 (Tromba II).

Dieses Verlangen, nach Gottes Hilfe zu sehen, drückt sich in der Anticipatio in den T.16 bis 18 aus (cf. auch T.112-114 u.208-210).

Beispiel 43 : K.248 VI, Nr.1, T.16-17 (Tromba I).

Die weitgespreizten, sich hin und her bewegenden Sprünge der 3. Trompetenstimme in den T.15 bis 19 symbolisieren die Macht und die Kraft Gottes.

Beispiel 44 : K.248 VI, Nr.1, T.15-19 (Tromba III).



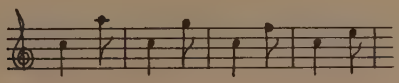
Die Motivik in den T.28-34 (Tromba I) finden wir wieder

in den T.144 bis 152 als Hypotyposis zu den Worten "so können wir den scharfen Klauen des Feindes unversehrt entgehn".

Beispiel 45 : K.248 VI, Nr.1, T.28-34 (Tromba I).

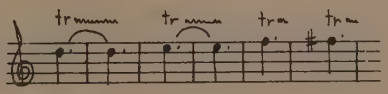
Die Synkopen stellen das menschliche Hoffen dar; die langgehaltenen Töne drücken den festen Willen, auf Gott zu harren, aus. Die Takte 33 bis 36 (cf. die entsprechende Stelle in den T.225 bis 228 zu den Worten "dass wir im festen Glauben nach deiner Macht und Hülfe sehn") symbolisieren den festen Glauben der Gemeinde (durch das wiederholte c"), das Herabsteigen Gottes und den Niedergang der satanischen Macht (durch die absteigende Linie).

Beispiel 46 : K.248 VI, Nr.1, T.33-36 (Tromba I).



Die chromatisch aufsteigenden, getrillerten Töne in den T.37 bis 42 (cf. auch T.229-234), symbolisieren die Erlösung von Sünde und Tod [109] und die große Freude der Auserwählten.

Beispiel 47 : K.248 VI, Nr.1, T.37-42 (Tromba I).



Eine wunderbare Symbolik zeigt sich noch besonders in den Takten 212 bis 214 (vgl. auch T.44-46 u.236-238),

109) Cf. ZiebS,23.

um die Worte "nach deiner Macht und Hülfe sehn" wirkungsvoll auszudeuten. Als eine Art Parenthesis (eine Stelle, die mit gesenkter Stimme wiedergegeben wird) spielt die erste Trompete plötzlich leise das zweigestrichene a, das die Gottesnähe, Herrlichkeit und Festigkeit darlegt. Dieser langgehaltene Ton symbolisiert auch den nach oben gerichteten Blick des Gläubigen. Die Oboen geben die Aufwärtsbewegung wieder und die Streicher zeigen die fast ängstliche Erwartung des Guten. Affektdarstellung, Bildlichkeit, Rhetorik und Symbolik vereinigen sich in den Trompetenstimmen dieser letzten Kantate des "Weihnachtsoratoriums" und ermöglichen die prägnanteste und erschöpfendste Deutung des Textinhaltes.

Die bei der Einzeluntersuchung von 12 Kantatensätzen gewonnenen Ergebnisse sollen im folgenden anhand der Trompetenstimmen weiterer Kantaten bestätigt und ergänzt werden. Dabei folgen wir im allgemeinen der Einteilung Karl Zieblers (Klangsymbolik, technologische Symbolik und ideologische Symbolik).

Melodische Aufwärtsbewegungen zeigen als klangsymbolische Mittel in den Trompetenpartien das Emporstreben zu Gott [110] auch in K.19, Nr.7, Takte 8-9, 11-12, usw., in K.120, Nr.2, T.27-28, Tromba I ("steiget bis zum Himmel 'nauf !"), K.129, Nr.1, T.21, Tromba I ("Gelobet sei der Herr"), K.147, Nr.1, T.3 ("muss vor Christo Zeugnis geben ohne Furcht und Heuchelei"), K.171, Nr.1, T.74-75, Tromba I und II, in K.175, Nr.6, T.1-2, Tromba I und in K.130, Nr.6, T.2-4, Tromba I (wir "loben dich").

Die sprunghaften Aufwärtsbewegungen sind natürlich häufig und haben oft zum Gegenstand ihrer Symbolik die Allmacht Gottes [111] auch in K.15, Nr.1, T.6-7, in K.15, Nr.6, T.25-26, Tromba I, K.19, Nr.1, T.7, Tromba I, K.20, Nr.8, T.1-2, K.21, Nr.11, T.40-41, Tromba I, K.50, T.29-33, Tromba I, K.51, Nr.1, T.2, K.70, Nr.10, T.41, K.127, Nr.4, T.2,6 und 7, K.130, Nr.1, T.1-3, Tromba I und in K.248 I, Nr.1, T.5,6 und 7, Tromba I und II.

---

110) Vgl. ZiebS,23.

111) Cf. Ibid., 23.

Melodische Abwärtsbewegungen in den Trompetenstimmen sind nicht selten Symbol der Gottesferne, z.B. bei der Vorstellung des Versinkens in Sünde und Schuld.[112] Die Bewegung in K.11, Nr.11, T.2,3 und 4, Tromba I und II deutet auf die Sündenlast der Menschheit; die Abwärtsbewegung in K.19, Nr.1, T.12, Tromba I und II verbindet sich mit dem religiös Negativen, dem höllischen Drachen; und die Bewegung in K.43, Nr.7, T.1 symbolisiert die Erniedrigung Christi auf Erden, den Kreuzestod und das Grab ("Er ists der ganz allein die Kelter hat getreten").

Chromatisch absteigende Linien finden sich symbolisch bei Vorstellungen der Grausamkeit des Teufels auch in der Trompetenstimme, wie in K.63, Nr.7, T.60-61 ("dass uns Satan möge quälen")

und bei einem den Kreuzestod des Herrn nachempfindenden Gedanken,[113] wie in K.43, Nr.7, T.24 :

Abwärtssprünge bedeuten Tod und Grab in K.21, Nr.11, T.2-3, Tromba I und II und in K.20, Nr.28, T.27. Sie symbolisieren den Abgrund der Todsünde in K.76, Nr.5,T.5.

Hohe Töne stehen symbolisch für die Gottesnähe in K.19, Nr.1, T.26 bis 29 und 58 bis 60, Tromba I, K.19, Nr.7, Tromba I, K.31, Nr.9 und in K.172, Nr.1, T.44-49, Tromba I, tiefe Töne für die Gottesferne in K.19, Nr.1, T.82-84, Tromba I und in K.69, Nr.6, T.17, 19 und 20.

Die Aufwärts- und Abwärtsbewegungen zeigen große

---

112) Ibid.,23 f.

113) Vgl. ZiebS,23 f.

Mannigfaltigkeit der symbolischen Ausdeutungen (Winden und Schlingen, Flammen, Unglauben, usw.). In K.63, Nr.7, T.26-27, Tromba I deuten sie auf die Worte, "diese Glut gebückter Seele". In K.70, Nr.1, T.20-21 symbolisieren die Bewegungen das Wachen und Beten.

Auch die ausgehaltenen Töne können verschiedenartigen symbolischen Gehalt aufweisen (Majestät, Festigkeit, Ewigkeit, Friede, Schlafen, usw.). Die Stelle in K.76, Nr.5, T.35 begleitet den Text "er ist das Licht der Vernunft" ; die Stelle in K.145, Nr.5, T.50 hat den Text "merke beständig, dass dein Heiland lebt". Die erste und zweite Trompetenstimme in K.63, Nr.1, T.33-38 ergänzen die Worte "der Strahl, so da einbricht, zeigt sich euch zum Gnadenschein". In K.181, Nr.5, T.28-29 verdeutlicht die Stimme die Worte "zu allen Zeiten".

Als Träger eines Choral-Cantus firmus lenkt die Trompetenstimme die Aufmerksamkeit des Hörers unmittelbar auf den Choraltext (ideologische Symbolik). In K.11, Nr.11, T.42 verstärkt und ergänzt die Trompete den C.f. an der Stelle "Du Tag, wann wirst du sein". Dadurch wird die Todessehnsucht hier unterstrichen.

Während die Tenorstimme in K.19, Nr.5 den Text "Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir" singt und das Orchester den Gesang "mit einem nahezu selbständigen Siciliano" [114] begleitet, bläst die Trompete dazu die Choralmelodie "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr".[115] Spitta schreibt in seiner Bach-Biographie: "Man hat nicht an die Worte der ersten Strophe dabei zu denken, sondern an die der letzten:

Ach Herr, lass dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schooß tragen,
Den Leib in sein'm Schlafkämmerlein
Gar sanft ohn einge Qual und Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage !

---

114) Spitta II,242.

115) Cf. auch NeuH,26.

Alsdann vom Tod erwecke mich,
Dass meine Augen sehen dich
In aller Freud, o Gottessohn,
Mein Heiland und Gnaden-Thron !
Herr Jesu Christ !
Erhöre mich, erhöre mich !
Ich will dich preisen ewiglich." [116]

Diese dritte und letzte Strophe des Liedes wurde von Bach als Schluß-Choral der Johannes-Passion verwendet. Die Trompete wirkt auch als Gottes Symbol und Symbol zur Bekräftigung einer Aussage in K.41, Nr.1, T.133-137 und 142-148 indem sie den Cantus des Textes "Wir wollen uns dir ergeben jetzt und immerdar" duplierend wiedergibt.

Nicht allzu selten sind auch bei den Trompeten in den Bachschen Kantaten Kanon und Fuge Mittel technologischer Symbolik. In K.15, T.16 und 17, Tromba I und II ("denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen") schafft die Kanonik das Bild des zwangsweisen Verknüpftseins, des Nachfolgens und des Nachahmens, der Nachfolge Christi.[117] In K.63, Nr.1, T.93 f., Tromba I und II ("Kommt und eilt mit mir zur Krippe") wird das Bild mehrerer, hintereinander hergehenden Menschen wiedergegeben. Das völlige geistige Einssein der kanonischen Stimmen kann auch zum Symbol werden, wie in K.29, Nr.2, T.30,52,62,usw. (Lob, Dank) und in K.248 I, Nr.1, T.5-7, Tromba I und II (Jauchzen, Frohlocken). Die Fuge findet ähnliche Verwendung wie der Kanon. Die erste Trompetenstimme in K.43, Nr.1, T.7 ("Gott fähret auf mit Jauchzen") und in K.137, Nr.1, T.40,55 ("kommet zu Hauf") gibt den reinen Sinneseindruck (Kommen, Fliehen, Gehen, usw.) wieder. Die Stimme schafft auch die Vorstellung, wie sich eine große Menge in Lob und Dank vereinigt in K.21, Nr.11, T.40, K.69, Nr.1, T.74, K.137, Nr.1, T.40,55, K.148, Nr.1, T.70 und 80, K.171, Nr.1,

---

116) Spitta II,242. Das Gedicht stammt von Martin Schalling (um 1570); cf. Evangelisches Kirchen-Gesangbuch, Berlin, 1950, S.247.

117) Cf. ScherS,29 f.

T.23 und in K.195, Nr.1, T.69. Als Symbol eines göttlichen Gebotes oder einer sanktionierten Bestimmung wirkt die Trompete in der Fuge in K.31, Nr.2, T.63 ("Der Heiligste kann nicht verwesen"), in K.63, Nr.7, T.53 ("lass es niemals nicht geschehen") und in K.76, Nr.1, T.116 ("Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre Stimme höre"). Schließlich deutet sie auf etwas Wachsendes, zur Höhe Strebendes in K.21, Nr.11, T.40 und in K.43, Nr.1, T.7.

Gleichförmige Rhythmen bedeuten auch bei den Trompeten oft die Gottesmacht, wie in K.50, T.29-33, in K.147, Nr.9, T.38-40, K.171, Nr.1, T.23 und in K.248 III, Nr.1, T.1-5, usw. Punktierte Rhythmen bedeuten ein freudiges Vertrauen auf Gott in K.20, Nr.8 und K.110, Nr.1, T.99.

Aus den Ausführungen in diesem Kapitel ergeben sich folgende Gesichtspunkte: Die Naturtrompete tritt mit einer unwahrscheinlichen Lebendigkeit in den Dienst der Text-Interpretation. Ihr Klang, der sich etwas von dem der anderen Instrumente abhebt, und ihre geschichtliche Bedeutung als Instrument höchsten symbolischen Wertes veranlassen Bach dazu, ihr bei der musikalischen Textgestaltung ganz besondere Aufgaben zu übertragen. Es gibt keine Stelle, an der die Naturtrompete nicht in engem Zusammenhang mit dem zugehörigen Text steht. Bach gestaltet den Text auf der Grundlage der Affektenlehre, der Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts, der rhetorischen Lehre und der Symbolkunde der Barockzeit. Um innere Erregungen in der Musik auszudrücken, verfügt Bach über eine Formelsprache, die in jeder Trompetenstimme deutlich wird. Diese Darstellung menschlicher Leidenschaften und Gemütserregungen wird unter dem Begriff "Affektdarstellung" verstanden. Nachbildungen von Geschehnissen, Geräuschen usw., im Text unverkennbar oder miteinbegriffen, finden in der Trompetenstimme prägnantesten Niederschlag. Diese Übertragung äußerer Vorgänge, Zustände und Bewegungen durch

"Tonmalerei" in die Musik wird mit dem Begriff "Bildlichkeit" bezeichnet. Die Gestaltung mancher Stücke orientiert sich an den Prinzipien oder an den Elementen der rhetorischen Lehre. Dadurch wird der musikalische Vortrag oder die musikalische Exegese sinnvoll und dramatisch dargestellt. Die Anwendung der Figuren, der sogenannten "Tropen", der Redeteile und der "loci topici" wird unter dem Begriff "musikalische Rhetorik" zusammengefaßt. Um letztlich so tief wie möglich in den geistigen Gehalt eines Textes einzudringen und ihn auszuschöpfen, verwendet Bach eine musikalische Zeichensprache, eine "Symbolik", die die Wortinhalte sinnbildhaft überträgt, aber die meistens nur durch Reflexion verstanden werden kann. Affektdarstellung, Bildlichkeit, Rhetorik und Symbolik sind miteinander eng verbunden. Man kann ein Motiv meistens gleich zwei oder sogar drei dieser Kategorien zuweisen. Die Vielfältigkeit der Ausdrucksmittel gibt Bach die Möglichkeit, seine Motive so zu gestalten, daß der Kantatentext am klarsten, am treffendsten verdeutlicht und dramatisiert wird.

Drittes Kapitel

Probleme der heutigen Aufführungspraxis

Die Frage, wie der Trompeter seine Partien in den Kantaten wiederzugeben hat, ist von großer Wichtigkeit. Die hohe Bedeutung dieser Stimme wurde schon in den vorigen Kapiteln vor Augen geführt. Die Aufgabe des Trompeters ist es, aus dem Notentext die echte Bachsche Sprache lebendig werden zu lassen. In den vorangehenden Kapiteln wurden schon einige Probleme der Aufführungspraxis mitbehandelt. Auf die Fragen der Phrasierung und der Ornamentik soll im folgenden noch einmal näher eingegangen werden.

1. Zur Phrasierung

Über die Phrasierung einer Trompetenpartie gibt J.E. Altenburg, der zwar kein direkter Zeitgenosse Bachs mehr gewesen ist, aber noch über die Praxis der Bachzeit berichtet , folgende Anweisungen: [1] "Jeder, der zu an-

---

1) AltenbV, 97 ff.

dern Instrumenten mitspielen oder blasen will, muss:

1) Sein Instrument nach den andern richtig einstimmen....
2) Suche man bey langsamen Stücken das Singende gut vorzutragen, und die dabey vorkommenden Manieren richtig auszudrücken. Die langen Töne muss man mit Moderation aushalten und sie geschickt an einander hängen. Denn bekanntlich soll die Singstimme allen Instrumenten zum Muster dienen; daher muss ihr auch der Clarinist so viel als möglich nachahmen, und das sogenannte Cantabile auf seinem Instrumente heraus zu bringen suchen.
3) Mache man einen Unterschied zwischen den Haupt= und durchgehenden Noten, so dass man die ersten etwas stärker als die andern angiebt....
4) Manche Passagen müssen gestossen, andere hingegen gezogen oder geschleift werden....
   a) Steigende und springende Passagen oder auf Arpeggio=Art gesetzte Stellen und springende Triolen, kann man kurz abstossen.[2)]
   b) Geschwinde und stufenweise auf einander folgende Noten werden meisten theils geschleift....
   c) Bey gewissen Figuren werden nur einige Noten, z.B. die erste oder die zwei erstern, auch wol die letztere gestossen, andere hingegen geschleift, je nachdem sie im Sprunge oder stufenweise vorkommen.... Da die hohen Töne insbesondere einen stärkeren Luftstoss als die tiefen erfordern, so ist das Schleifen besser bey fallenden, und das Stossen bey steigenden Gängen anzubringen.
5) Bemühe man sich, den Nachdruck (Emphathic), der einen gewissen Affect darstellen, und beym Zuhörer eine Empfindung erregen soll gut vorzutragen. Dieser Nachdruck liegt gewöhnlich in steigenden oder fallenden Tönen....

---

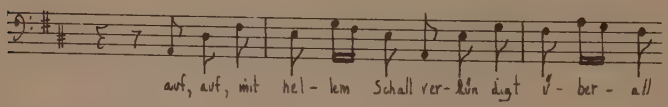
2) Portatospielen ist hier gemeint.

6) Blase man nicht immer in einerley Stärke, sondern so wie es dem jedesmaligen Ausdrucke oder Charakter und den beygefügten Noten gemäss ist.
7) Unterscheide man, was ? - und wo ? man bläst. Denn bey vielen Instrumenten oder unter freyem Himmel kann man das Instrument mehr angreifen, als bey einer schwachen Besetzung oder in einem Zimmer, wo der Klang mehr moderirt werden muss....
8) Giebt es gewisse Kunstwörter, durch welche das Zeitmass (Tempo) oder die Bewegung eines Stückes (Mouvement) bestimmt wird, andre hingegen bezeichnen den eigentlichen Charakter desselben, ob er freudig oder traurig etc. sey, und mithin den jedesmal erforderlichen Vortrag".

Diese Anweisungen sind noch für die heutige Praxis gültig. Die folgenden Beispiele aus Kantaten Bachs mögen einige dieser Regeln veranschaulichen:

Beispiel 1 : K.128, Nr.3 (BG XXVI,174 f.). Für Regel 1. Die Baß-Singstimme soll der Trompete bei der Wiedergabe des Kopfmotivs am Anfang der Arie "zum Muster dienen".

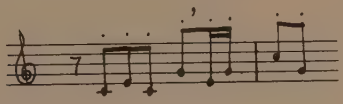
a) Singstimme in den T.21-23 :



b) Folglich wird die Trompetenstimme in den T.1-3 richtig phrasiert :

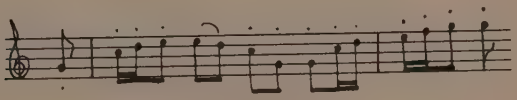
Beispiel 2 : K.63, Nr.7, T.28-29. Für Regel 3. Die Betonung passt hier besonders zu dem Text "Höchster, schau' in Gnaden an diese Glut gebückter Seelen". Die Noten wurden von Bach selbst gebunden.

Beispiel 3 : K.69, Nr.1, T.1. Für Regel 4a : "Steigende und springende Passagen oder auf Arpeggio Art gesetzte Stellen... kann man kurz abstossen".

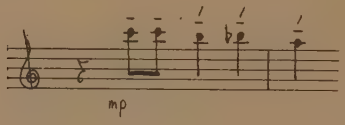


Beispiel 4 : K.66, Nr.1, T.10. Für Regel 4b : "Geschwinde und stufenweise auf einander folgende Noten werden meisten theils geschleift...".

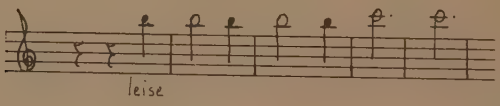
Beispiel 5 : K.129, Nr.5, T.1. Für Regel 4c. Der Bindebogen und die drei folgenden Punkte stammen von Bach.



Beispiel 6 : K.63, Nr.17, T.58-61. Für Regel 5. Hier wird das Wort "quälen" musikalisch ausgedrückt.



Beispiel 7 : K.41, Nr.1, T.116 (zum Text "Dass wir in guter Stille Das alt Jahr habn erfüllet"). Für Regel 6.



Als Regel 6 führt Altenburg an, daß man nicht immer "in einerley Stärke" blasen soll, "sondern so wie es dem jedesmaligen Ausdrucke oder Charakter und den beygefügten Noten gemäss ist".[3] Die Trompeten dürfen aber niemals forte oder sehr stark spielen. Die ersten zwei Trompeten blasen gewöhnlich zwischen mp und mf. Auch die ganz hohen Töne sind dadurch leichter zu produzieren. Ihr blosses Spielen bedeutet im kammermusikalischen Orchester Verstärkung genug. Haas schreibt in seiner "Aufführungspraxis" : "Was die Dynamik betrifft, so erhellt aus Andeutungen in Bachschen Stimmen, dass die Verstärkung im Chor und Orchester nach Art der Orgelregistrierung durch den Zutritt von Ripienstimmen erzielt wurde, die Häufung der Stimmen bewirkte das Anschwellen, die zahlenmässige Veringerungen das Gegenteil..."[4]. Die dritte Trompetenstimme darf wegen der Tiefe ihrer Tonlage etwas stärker spielen als die beiden anderen Trompeten. Die erste Trompetenstimme bringt auch schwerlich einen ganz leisen hohen Ton heraus.

---

3) AltenbV,97.

4) HaasA,198.

Albert Schweitzer betont die Wichtigkeit der Bachschen Phrasierung für die heutige Praxis. Die Bachsche Phrasierung "hat ihre besondere Eigenart. Wird diese nicht beachtet und tritt an die Stelle der authentischen irgendeine allgemeine, auf jede Musik anwendbare Phrasierung, so bekommt das Tongebilde etwas eigentümlich Träges und Zähes. Die Farbe verblasst; die Linien verwischen sich; der Hörer kann den einzelnen Stimmen nicht mehr folgen; er hört ein unentwirrbares, ermüdendes Durcheinander; der lebendige Eindruck des Werkes ist dahin".[5] Auf die Bachsche Phrasierung wird bei den heutigen Aufführungen eine viel zu geringe Sorgfalt verwandt. Erst die Phrasierung bringt Leben und Bewegung in die Tonperioden der Kantatenmusik.

Wie soll nun der Trompeter die Schriftzeichen seiner Partie zu klanglichem Leben erwecken ? Schweitzer stellt hierfür zwei Grundsätze auf, die den Anweisungen Altenburgs keineswegs widersprechen[6]:

"Der erste Grundsatz, den man aus den von Bach revidierten Stimmen herausliest, geht dahin, dass seine Phrasierung durchweg Auftaktcharakter an sich trägt.[7] Statt den starken Taktteil mit den Noten der folgenden schwachen Taktteile in eine Gruppe zu fassen, verbindet er diese mit dem folgenden starken Taktteil."[8] Einige Beispiele, in denen Bach selbst die Trompetenstimme bezeichnet hat, mögen dies veranschaulichen:

Beispiel 8 : K.5, Nr.5, T.5.

5) SchwB,699 f.
6) Vgl. die Regeln 3 u.4 bei AltenbV,97 ff.
7) Vgl. auch KellP,56 ff. u. KocA,68 f.
8) SchwB,701

Beispiel 9 : K.5, Nr.5, T.26.

Beispiel 10: K.248 VI (Erster Chor), T.3.

"Die zweite Regel lässt sich dahin formulieren, dass die Intervalle, welche die natürliche Notenfolge unterbrechen, aus der Bindung herausfallen und abgestossen zu spielen sind, gleichviel ob sie die Periode öffnen oder schliessen."[9] Als Beispiele, in denen Bach wiederum selbst die Trompetenstimme bezeichnet hat, seien angeführt:

Beispiel 11: K.119, Nr.7, T.3.

Beispiel 12: K.130, Nr.1, T.10.

9) SchwB,701. Vgl. Regel 4 bei AltenbV,97.

Beispiel 13 : K.248 VI (letzter Chor), T.6-7.

Schon nach diesen Grundregeln verlangt die Wiedergabe einer Trompetenpartie in den Kantaten also eine verhältnismäßig charakteristische und subtile Phrasierung. Darüber hinaus hat der Spieler auch dann, wenn die Trompetenstimme mit vielen Bindebögen und Staccatopunkten von des Meisters Hand versorgt ist [10] eine Reihe weiterer Vorschriften zu befolgen.[11]

In den "Seligkeitsmotiven" sind die Schlußachtel oder Schlußviertel voneinander abzutrennen.[12] Bei den punktierten Rhythmen unterscheiden sich zwei Phrasierungen. Die kurze Note in den "Feierlichkeits- oder Affektrhythmen" wird "schwer betont und zur folgenden langen gezogen"[13] :

---

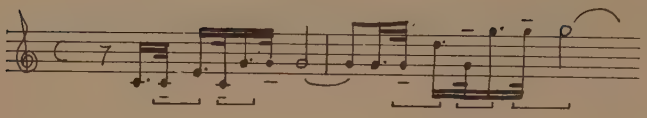
10) was selten vorkommt. Die Ausnahmen bilden besonders K.5, Nr.5 (Arie), K.130, Nr.1 (Chor), K.201, Nr.1 (Chor) u. Nr.15 (Chor), K.206, Nr.1 (Chor), K.207, Nr.2 (Chor), K.248 I, Nr.8 (Arie) u. K.248 VI, (die beiden Chöre). Vgl. auch die verhältnismäßig spärlichen Bezeichnungen in den K.11, Nr.1, K.31, Nr.9, K.34, Nr.1, K.50, K.59, Nr.1, K.70, Nr.1, K.75, Nr.12, K.110, Nr.1, K.119, Nr.7, K.129, Nr.5, K.195, Nr.5, K.197, Nr.1, K.206, Nr.11, K.207, Nr.11, K.248 I, Nr.1 und K.248 III, Nr.1. Bei den anderen Instrumentalstimmen finden sich die meisten Bezeichnungen in den Arien; vgl. dazu KellP,60.

11) Cf. dazu SchwB,703 ff.

12) Cf. Beispiel 13 (s.o.S. 205) und auch K.248 VI (letzter Chor), T.11, usw. Vgl. dazu auch die Regeln 2 u.4 in AltenbV,97 f.

13) SchwB,704.

Beispiel 14 : K.20, Nr.8, T.1-2. "Feierlichkeits-rhythmus".



Beispiel 15 : K.110, Nr.1, T.21. "Feierlichkeits-rhythmus".

Beispiel 16 : K.70, Nr.1, T.62. "Affektrhythmus" (Erschrecken) zum Text "bis der Herr... ein Ende machet".

Beispiel 17 : K.110, Nr.1, T.86. "Affektrhythmus" (Freude).

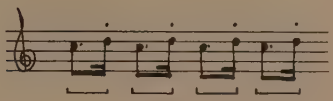
Bei den "Lieblichkeits- oder Friedensmotiven" wird die kurze Note jedoch "ganz unbetont und zur vorhergehenden gezogen" [14]:

---

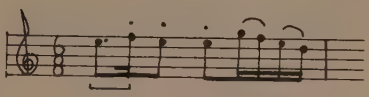
14) SchwB,704.

Beispiel 18 : K.75, Nr.12 ("Mein Herze glaubt und liebt"), T.21. "Lieblichkeitsmotiv".

Beispiel 19 : K.119, Nr.7 ("Der Herr hat Gut's an uns getan"). T.1. "Friedensmotiv".



Beispiel 20 : K.215, Nr.9, T.1. "Friedensmotiv".



Obwohl Bach in den dreiteiligen Taktarten die unbetonten Noten auch in gleichmäßiger Folge an die vorhergehende betonte anschließt,

Beispiel 21 : K.248 VI, Nr.1, T.47. Der Bogen stammt von Bach.

kommt es häufiger vor, daß er Portato-Unterbrechungen oder Verschiebungen der Phrasierung auftreten läßt.[15)]

---

15) SchwB,704 ff.

Beispiel 22 : K.110, Nr.1, T.21. (Die Phrasierung in den Beisp. 22-25 stammt von Bach.)

Beispiel 23 : K.201, Nr.1, T.124-125.

Beispiel 24 : K.206, Nr.1, T.97-100.

In den geraden Taktarten verwendet Bach im allgemeinen nur die natürliche Abwechslung von portato und legato.[16)]

Beispiel 25 : K.119, Nr.7, T.3.

In dem Rhythmus ist die zweite Note meistens von der ersten abzusetzen.[17)]

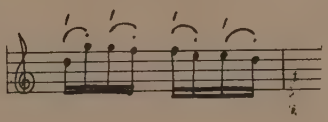
---

16) SchwB,707.
17) Ibid.,708.

Beispiel 26 : K.41, Nr.1, T.1.

Mit der Bachschen Phrasierung ist zugleich eine Mannigfaltigkeit von Akzenten gegeben. Eine von zwei gebundenen Noten muß immer verhältnismäßig stark gespielt werden (vgl. Altenburgs Regel 3). Bewegt sich die Aufeinanderfolge dieser Noten in dem natürlichen Taktrhythmus, so ist der Akzent auf die erste zu legen. Dadurch gewinnt manche Stelle eine besondere Wirkung.[18] In den folgenden Beispielen stammen die Bindebögen von Bach.

Beispiel 27 : K.5, Nr.5, T.10. Diese Bewegung symbolisiert sowohl den Frieden (als Wellenmotiv) als auch die Freude (♫♫ ♫♫).



Beispiel 28 : K.50 ("Nun ist das Heil und die Kraft"). T.29.

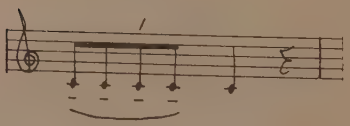
18) SchwB,709 f.

Beispiel 29 : K.195, Nr.5, T.12-18 zum Text "Wir kommen deine Heiligkeit zu preisen".

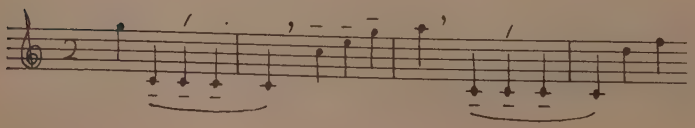
Beispiel 30 : K.206, Nr.1, T.58-59 (hier sollen rauschende Wellen versinnbildlicht werden).

Bei drei, vier oder mehr von Bach zusammengefaßten Noten, wird die Betonung auf die Mittelnote oder auf eine der mittleren Noten gelegt [19] (vgl. dazu die "Auftakt-phrasierung").

Beispiel 31 : K.5, Nr.5, T.40. Der Akzent fällt wirkungsvoll zusammen mit dem Wort "nicht" aus dem Satz "Du machst mich nicht verzagt". Der Bindebogen stammt von Bach.



Beispiel 32 : K.197, Nr.1, T.1-2. Die Bindebögen stammen von Bach.

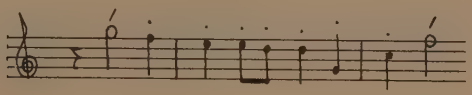


19) SchwB,711 f.

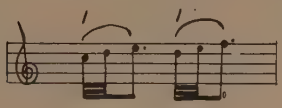
Beispiel 33 : K.31, Nr.1, T.7. Der Rhythmus, in den Oboen- und Violinstimmen (♫♬ ♪♫♬ ♪) legt die folgende Betonung nahe:

Alle rhythmisch auffälligen Noten sind verhältnismäßig stark herauszuarbeiten.[20]

Beispiel 34 : K.34, Nr.5, T.4-6.



Beispiel 35 : K.11, Nr.1, T.3. Diese Figur symbolisiert die Freude. Die Bindebögen stammen von Bach.



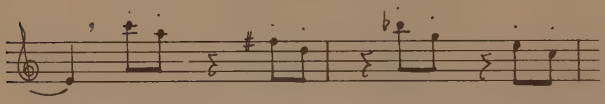
Die Trompeten spielen entweder Portato (♩̲ ♩̲ ♩̲), Leggiero (♩ ♩ ♩) oder Legato. Der Staccatopunkt bedeutet für die Trompeten ausschließlich portato.[21]

---

20) SchwB,712.

21) Das Bachsche Staccato bedeutet für alle Partien ohnehin meistens nicht eine Erleichterung sondern eine gewisse Belastung des Tones; cf. SchwB,713.

Beispiel 36 : K.20, Nr.8, T.25. Die Trompete symbolisiert hier die Gerichtsposaune. Die Staccatopunkte stammen von Bach.



Das Leggierospielen ist besonders wirkungsvoll entweder in Chorälen wie "Lass dein Engel mit mir fahren"[22] und "So fahr ich hin zu Jesus Christ"[23] oder bei der Wiedergabe solcher Fugenthemen wie

Beispiel 37 : K.29, Nr.2, T.52-57.

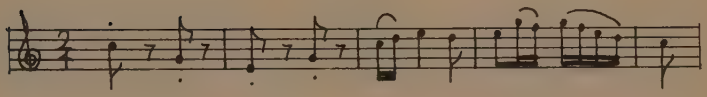
Beispiel 38 : K.50, T.29.

Meist wird Portato- und Legatospielen miteinander kombiniert.

Beispiel 39 : K.207, Nr.11, T.35-36. Die Bezeichnungen stammen von Bach.

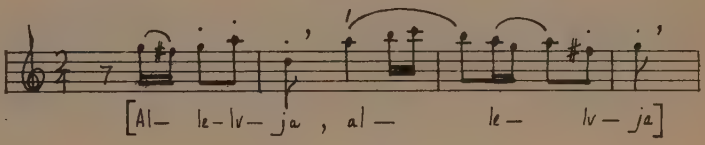
22) K.19, Nr.7.
23) K.31, Nr.9.

Beispiel 40 : K.248 I, Bass-Arie "Grosser Herr und starker König", T.1-4. Die Bezeichnungen stammen von Bach.



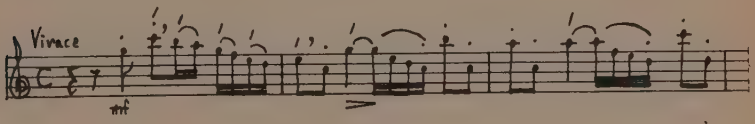
Die richtige Phrasierung des nächsten Beispieles ergibt sich hauptsächlich aus der Textierung der Singstimme.

Beispiel 41 : K.51, Nr.5, T.5-7, Tromba.



Wir wollen nun eine Arie auswählen, in der Bach die Trompetenstimme so gut wie völlig unbezeichnet gelassen hat, und versuchen, mit Hilfe der Anweisungen und Regeln Altenburgs und Schweitzers zu einer charakteristischen Phrasierung zu gelangen. Ein Beispiel bietet sich in der Baß-Arie "Er ist's, der ganz allein die Kelter hat getreten" (Nr.7) aus der K.43 "Gott fähret auf mit Jauchzen".[24)]

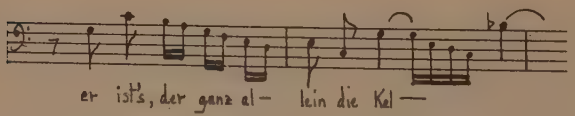
Beispiel 42 : K.43, Nr.7, T.1-3.



24) Die einzigen Phrasierungsbezeichnungen, die Bach in dieser Arie gesetzt hat, bilden nur zwei Staccatopunkte über den ersten Achtelnoten des ersten und dritten Viertels im T.54. Die autographen Stimmen zu dieser Kantate sind noch in der Staatsbibliothek Berlin gelagert.

Die Bezeichnung Vivace (am Anfang) sollte für den heutigen Trompeter mehr auf den eigentlichen Charakter der Arie als auf das Zeitmaß deuten. Große Freude soll hier zum Ausdruck kommen.[25] Die ersten Noten zeigen den Auftaktcharakter eines Bachschen Themas.[26] Die Töne werden zügig, beinahe tänzerisch gespielt. Das zweigestrichene g (als Teil einer springenden Passage)[27] und das dreigestrichene c werden "kurz gestossen", d.h. portato gespielt. Das dreigestrichene c wird (als sogenannte "Hauptnote")[28] stärker gespielt als die vorhergehende Note. Eine kleine Zäsur (wenn nicht eine Atmung) soll zwischen dem dreigestrichenen c und den folgenden Sechzehnteln eintreten, um der folgenden Stelle der Singstimme (T.9) deutlich zu gleichen. Die Singstimme soll mit den Takten 9 und 10 ohnehin der Trompete in den Takten 1 und 2 "zum Muster dienen".[29]

Beispiel 43 : K.43, Nr.7, T.9 und 10 der Singstimme.

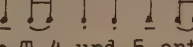


Die Sechzehntel in der Trompetenstimme werden, genauso wie sie in der Singstimme im T.9 vorkommen, geschleift. Das erste von den zwei gebundenen Sechzehnteln bekommt einen kleinen Akzent.[30] Die Wirkung dieser Stelle ist dadurch gesteigert. Das zweigestrichene e (am Anfang von Takt 2) wird kurz gestoßen und verhältnismäßig stark (als "Hauptnote") betont. Eine Atmung geschieht nach diesem ersten Achtel des zweiten Taktes, um den Quinten-

25) Vgl. AltenbV,97 f., Regel 8.
26) Vgl. SchwB,701, Erster Grundsatz.
27) Vgl. AltenbV,97 f., Regel 4a.
28) Vgl. Ibid.,97 f., Regel 3.
29) Vgl. Ibid.,97 f., Regel 2.
30) Cf. AltenbV,97 f., Regel 3; SchwB,710.

sprung deutlicher hervortreten zu lassen. Das folgende zweigestrichene c, das auch die vorhergehende natürliche Notenfolge unterbricht, ist abgestoßen zu spielen.[31] Das zweigestrichene g ist stark herauszuarbeiten, da die Note rhythmisch auffällig ist.[32] Diese Note soll aber "mit Moderation" gehalten werden.[33] Die vier fallenden Sechzehntel im Takt 2 werden, wie im T.10 der Singstimme, geschleift.[34] Die folgenden Achtel werden kurz gestoßen, da sie in Intervallsprüngen erreicht werden. Die Takte 3,4 und 5 sehen folgendermaßen aus:

Beispiel 44 : K.43, Nr.7, T.3,4 u. 5 der Trompetenstimme.

Takt 3 wird genau wie der rhythmisch gleiche Takt 2 phrasiert. Überall, wo die Figuren des zweiten und dritten Taktes in dieser Arie auftauchen, sind sie gleichermaßen zu phrasieren und zu bezeichnen. Die Fortschreitung  in der Trompetenstimme in den T.4 und 5 entspricht der Singstimme in den T.19,20,usw.

Beispiel 45 : K.43, Nr.7, T.19 u.20 der Singstimme.

31) Cf. SchwB,701, Zweiter Grundsatz.

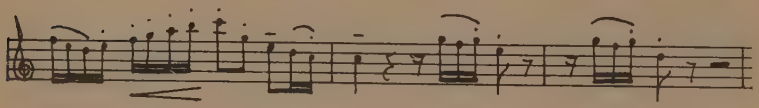
32) Cf. SchwB,712.

33) Cf. AltenbV,97 f., Regel 2.

34) Cf. auch AltenbV,97 f., Regel 4b u.c. Allerdings könnte der Trompeter der ersten Note nach dem Sprung einen kleinen Stoß geben; cf. AltenbV,97 f., Regel 4c.

Die Atmungen geschehen in der Trompetenstimme nach dem ersten Achtel des dritten und vierten Taktes und nach dem letzten Achtel des 5. Taktes. Die Takte 6 bis 8 werden folgendermaßen bezeichnet :

Beispiel 46 : K.43, Nr.7, T.6 bis 8 der Trompetenstimme.



Die fallenden Sechzehntel im T.6 werden besser geschleift, und die steigenden Sechzehntel werden, besonders in dieser Lage, besser gestoßen.[35] Die beiden folgenden Achtel werden (als Sprünge) kurz gestoßen, und das nächste Achtel wird leggiero gespielt, genauso wie bei der gleichen Figur in den T.4 und 5. Der Trompeter soll möglichst das "sogenannte Cantabile" herauszubringen versuchen.[36] Die drei Sechzehntel des Seligkeitsmotivs in den T.7 und 8 werden geschleift genauso wie in den T.2 und 3 (und in den T.10 bis 15 der Singstimme). Das letzte Achtel dieses Seligkeitsmotivs wird kurz gestoßen.[37] Die Takte 10 bis 21 bestehen im wesentlichen aus denselben Figuren der vorhergehenden Takte der Arie und sind auch gleichermaßen zu phrasieren. Die Betonung in den T.11 und 12 erfolgt nach den Anweisungen Schweitzers.[38]

---

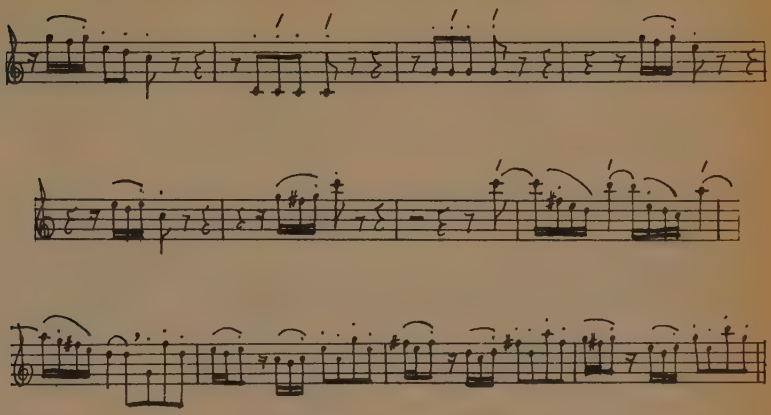
35) Cf. Ibid.,97 f., Regel 4c.

36) Cf. AltenbV,97 f., Regel 2.

37) Die Baß-Singstimme hat das zweite Achtel dieses Seligkeitsmotivs. In den Seligkeitsmotiven sind die Schlußachtel von einander abzutrennen; cf. SchwB,703.

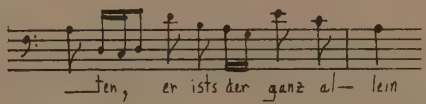
38) Cf. o.S. 190 und SchwB,711 f.

Beispiel 47 : K.43, Nr.7, T.10-21.



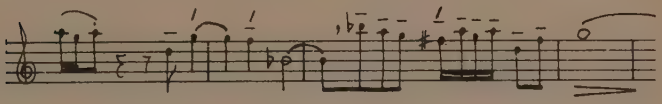
Die Phrasierung der ersten drei Noten im T.19 ergibt sich aus der der Singstimme im T.16 (auch T.22).

Beispiel 48 : T.16 der Singstimme.



Wegen des Textes ("voll Schmerzen, Qual und Pein") erhält die Phrasierung in den T.22 bis 25 einen anderen, getragenen Charakter.[39] Der Ton in den T.25 und 26 soll mit "Moderation" ausgehalten werden.[40]

Beispiel 49 : T.22-25.



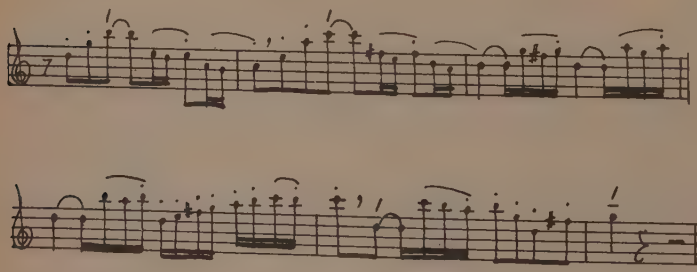
39) Cf. AltenbV,97 f., Regel 6.
40) Cf. Ibid.,97 f., Regel 2.

Takt 26 bringt den fröhlichen Charakter wieder. Die Figur im T.26 findet sich wieder im T.16 der Singstimme oder in den T.19 ff. der Trompetenstimme. Die Figur wird in der Arie stets auf die gleiche Weise vorgetragen. Die Phrasierung der Takte 27 bis 29 entspricht der der Anfangstakte der Arie.

Beispiel 50 : T.26-29.

Außer den springenden Passagen in den T.30 und 31 und den stufenweise schnell aufwärtssteigenden Sechzehnteln im T.34 treffen wir keine neuen rhythmischen Figuren in den T.30 bis 35. Die Noten der steigenden Passagen werden kurz gestoßen.[41] Die richtige Dynamik für die Trompete in diesen Takten ist mf.

Beispiel 51 : T.30-35.

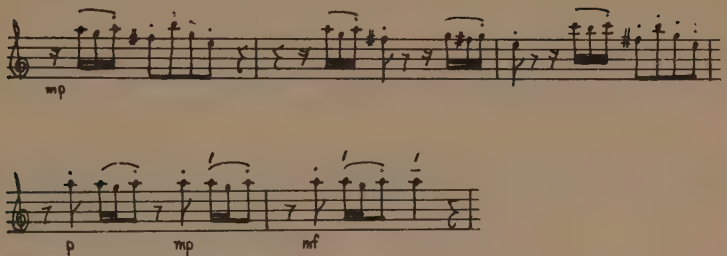


Die Takte 36 bis 40, mit springenden Passagen und mit Freuden- und Seligkeitsmotivik finden ihresgleichen häufig in den T.10 bis 21 und sind daher entsprechend zu phrasieren.

---

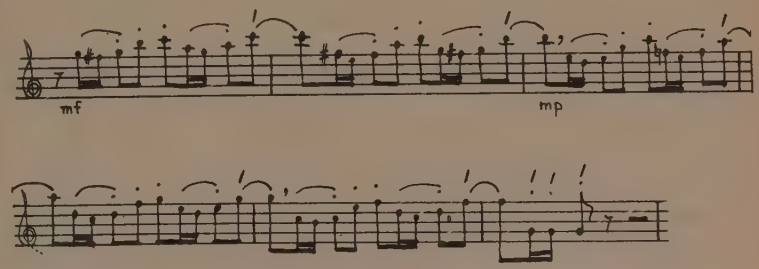
41) Cf. Ibid.,97 f., Regel 4a u.c.

Beispiel 52 : T.36 bis 40.



Die vorgeschlagene Dynamik für die T.39-40 sollte eine besondere rhetorische Wirkung erzielen, indem das Anschwellen die Wiederholungen des Textes "Ihre Kronen, mühet euch und setzt ihm Kränze auf" dramatisch unterstreicht und betont. Die Reihe von abwärtsbewegenden Sequenzen mit reizvoller Freudenthematik in den T.42 bis 47 wird folgendermaßen phrasiert:

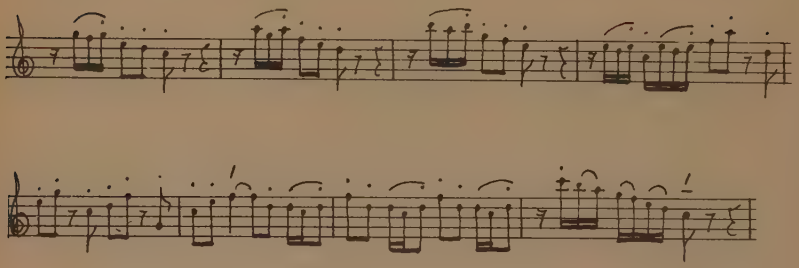
Beispiel 53 : T.42 bis 47.



Die richtige Phrasierung ergibt sich wieder aus T.16 der Singstimme (vgl. auch T.39) oder aus den T.19 ff. der Trompetenstimme. Die letzten drei Noten im T.47 bilden eine Fanfare, die das wiederkehrende Hauptthema in der Singstimme (auch T.47) wirkungsvoll ankündigt; sie sind deshalb hervorzuheben. Die Figuren in den T.48 bis 55 entsprechen denen, die hauptsächlich in den T.1, 10,30 und 39 erscheinen. Dieser Wechsel zwischen Portato und Legato spiegelt am schönsten die überaus fröhliche Natur dieses Satzes wider. Die von Bach über die ersten Achtelnoten des ersten und dritten Viertels im

T.54 geschriebenen Staccatopunkte erweisen unsere Auffassung als stichhaltig.

Beispiel 54 : T.48 bis 55.



Die Takte 56 bis 62, also die letzten sieben Takte der Arie, sind eine Wiederholung der Einleitung.

Eine derartige Auffassung der Trompetenpartie bringt uns wesentlich näher zu einer innerlich lebendigen und subtilen Wiedergabe dieser Arie. Die Verschmelzung der Bachschen Stimmführung mit den durch den Bau der Trompete bedingten technischen Notwendigkeiten sollte neben der Übertragung der Textsymbolik also die Grundlage für eine wesensechte Phrasierung sein. Der Trompeter beachte dabei vor allen Dingen die Textierung der Singstimme, dann den Textsinn und dann die verschiedenen musikalischen Gesichtspunkte, die im wesentlichen bei Altenburg und Schweitzer zu finden sind. Die Bezeichnungen forte und piano sind relativ zu verstehen zwischen mf (solistisch) und mp.

2. Die Ornamentik

Die Fragen der Ornamentik in den Trompetenpartien der Kantaten sind in jedem Einzelfall schon in der

Statistik (Kapitel I) eingehend behandelt worden. Der Verfasser orientierte sich zunächst an den direkten Aussagen von J.S.Bach,[42] C.P.E.Bach,[43] J.Quantz [44] und J.E.Altenburg [45] und dann an den Zusammenfassungen bei Dannreuther,[46] Rust [47] und Schweitzer[48]. Außerdem mußte die vom Komponisten intendierte Versinnbildlichung bei der Ausführung jedes einzelnen Ornaments in den Trompetenpartien berücksichtigt werden.

Im allgemeinen wirft die Ornamentik in den Kantaten keine großen Probleme auf, da Bach fast immer die Verzierungen in Noten ausgeschrieben hat. Schon Schweitzer hat die Ansicht vertreten, daß der Bachsche Triller langsamer auszuführen sei als der moderne, und daß er im allgemeinen "viel zu hastig und unordentlich" gespielt werde.[49] Der Bachsche Triller beginnt in der Regel mit der Obersekunde. Nur wenn er dadurch die melodische und harmonische Linienführung stört oder ungeschickt wirkt, soll man ihn auf der Hauptnote beginnend ausführen. Außerdem führt man ihn gewöhnlich dann auf der Hauptnote aus, wenn er "ex abrupto", nach einer Pause beginnt.[50] Die ausgehaltenen Töne der Natur-Skala in der zweigestrichenen Oktave, die auf den alten Trompeten unrein waren und deshalb damals vielleicht manchmal getrillert werden mußten, brauchen, wenn die Ornamentik nicht von Bach selbst festgelegt ist, heute nicht getrillert zu werden.

---

42) Auf dem dritten Blatt des Klavierbüchleins für Friedemann (1720).

43) BachV,24 ff.

44) QuantzV,77 ff.

45) AltenbV,113 ff.

46) DannM,161 ff.; vgl. auch die Übersetzung dieses Kapitels im Bach-Jahrbuch 1909 (DannV,41 ff.).

47) Vorrede zu BG VII.

48) SchwB,301 ff. und 721 ff.

49) SchwB,722.

50) DannM,passim.

Das Zeichen $t\!\!\!\sim$ bedeutet in den Trompetenpartien zumeist eine Tenuto-Ausführung (z.B.).[51] Diese Abkürzung $t\!\!\!\sim$ wie auch die Bezeichnung tr haben zu Bachs Zeit eine mehrfache Bedeutung besessen.[52] Die beiden Zeichen waren z.B. als trillo, tenuto oder tremolo aufzufassen. Diese Mehrdeutigkeit erwuchs aus dem Mangel an bestimmten Zeichen für die Manieren, deren Ausführung an sich der Improvisation des Spielers überlassen war.[53] Auch Mattheson bringt den Triller in Verbindung mit einer Tenuto-Ausführung. Er weist darauf hin, daß das Zeichen für Triller ein "Trillo" zu bedeuten hat, "außer dem Fall, wenn etwa auf einem oder andern Ton lange auszuhalten ist, welches sie eine Tenuta ... nennen".[54] Wilhelm Rust [55] weist Stellen aus den Kantaten nach, an denen die Zeichen tr oder $t\!\!\!\sim$ unmöglich ein Trillo bedeutet haben können. Bei einer Tenuto-Ausführung in den Trompetenpartien wird die erste Note ausgehalten und betont; sie bekommt einen "etwas stärkern Druck".[56] Carl Philipp Emanuel Bach deutet in seiner Klavierlehre von 1753 nicht nur auf die verschiedenartige Anwendung der Manieren ("bald eine schmeichelnde bald eine schimmernde Manier oder ganz schlicht, ohne Manier"), sondern auch auf die Wichtigkeit einer Ausführung "nach den Regeln des guten Vortrags und nach dem wahren Affekt".[57] Den jeweiligen Textworten, die der Komponist musikalisch ausgedeutet hat, kommt also auch im Hinblick auf die beste Wiedergabe des Zeichens $t\!\!\!\sim$ eine entscheidende Bedeutung zu.

---

51) Cf. Rust in der Vorrede zu BG VII; siehe auch S. 74 oben.

52) Cf. zunächst die Vorrede zu BG VII.

53) Cf. BachV,II. Hauptstück. 4.Abtheilung, S.57(18).

54) MattVK,115(33).

55) in der Vorrede zu BG VII.

56) BachV, III.Hauptstück, S.87(18).

57) BachV, II.Hauptstück. 1.Abtheilung, S.27(10).

Zusammenfassung

Da "Musik nichts anderes als eine künstliche Sprache" ist, muß eine Komposition wie ein guter Vortrag "mannigfaltig" sein, sagt Quantz in seinem Lehrbuch vom Jahre 1752 [1]. Bachs Kantateninstrumentarium besteht aus 27 wesensverschiedenen Instrumenten. Die Naturtrompete gehört zu den allerwichtigsten unter ihnen. Bachs Behandlung dieses Instrumentes bleibt im schönsten Einklang mit der historischen Überlieferung. Auch der besonders imposante Klang und der vornehme Ton der Trompete führten Bach zu der äußerst bedeutungsvollen Behandlung. Er hat dieses Instrument in vielen feierlichen weltlichen Werken und in Kantaten, die an den wichtigsten Tagen des Kirchenjahres aufgeführt wurden, verwendet. Darüber hinaus konnte Bach - wegen der Schöpfungsnähe dieses Naturinstrumentes - die Trompetenstimmen mit den Begriffen Gott, Dreieinigkeit, Kraft und Herrlichkeit verbinden. Die effektvollste Anwendung der Trompeten findet sich in Chorsätzen mit drei Trompeten und zwei Pauken.

Fast alle bildlichen Themen und Motive in der musikalischen Sprache der Kantaten finden Ausdruck auch in den Trompeten. Als Instrument des Affektausdrucks gibt die Trompete besonders eindrucksvoll die Freude wieder. Es gibt keine Stelle, an der die Naturtrompete nicht in engem Zusammenhang mit dem zugehörigen Text steht. Bach gestaltet den Text auf der Grundlage der Affektleh-

---

1) Cf. QuantzV, 47

re, der Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts, der rhetorischen Lehre und der Symbolkunde der Barockzeit. Ein unmittelbar sprechendes Trompetenmotiv kann nicht immer nur einer bestimmten Kategorie - Affektdarstellung, Bildlichkeit, Rhetorik, Symbolik - zugewiesen werden. Die Mittel der Textausdeutung gehen ins Unendliche; sie sind so zahlreich wie die Takte Bachscher Kantatenmusik. Mit sicherem Instinkt verwendet Bach die wirksamsten und passendsten Mittel zur Exegese von der Chorempore.

Lebenslauf

Am 3. Juni 1925 bin ich in Columbus, Ohio, U.S.A. als zweiter Sohn des Pfarrers Dr.D. Samuel Harrison Sweeney und der Sängerin Alberta Beatrice Sweeney geboren. Schon mit 5 Jahren erhielt ich Klavierunterricht. Bis zu meinem fünfzehnten Lebensjahr wohnte unsere Familie in den Städten Columbus, Cincinnati (Ohio), Cleveland (Ohio) und Chicago (Illinois). Ich erhielt Klavierunterricht in Konservatorien in Cleveland und Chicago. Als zweites Instrument begann ich mit 12 Jahren Waldhorn im Schulorchester zu blasen. Wir zogen 1940 nach New York. Hier wurde ich in die höhere Schule für junge Musiker (The High School of Music and Art) aufgenommen, in der neben der Musikausbildung (Waldhorn, Harmonielehre, Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts, Orchester, Komposition, usw.) die Vorbereitung auf das Abitur (in den allgemeinbildenden Fächern Geschichte, Geographie, Latein, Mathematik, Zoologie, Botanik, Französisch, usw.) erfolgte. Hier hatte ich als Waldhornist unter anderem schon vor dem 18. Lebensjahr alle Symphonien Beethovens gespielt. Außerdem nahm ich weiter Klavierunterricht in The Juilliard School of Music. Mit 16 Jahren begann ich Orgel zu studieren.

Nachdem ich die staatlichen Prüfungen bestanden hatte, beendete ich mein Studium in der höheren Schule; eine besondere Auszeichnung erhielt ich für das Fach Musik. Mit 18 Jahren wurde ich 1943 an der New Yorker Universität immatrikuliert. Gleichzeitig setzte ich mein Waldhorn-Studium in der Henry Street Music School und der Manhattan Music School fort. Ich spielte auch in The National Symphony Orchester von New York.

Im März 1944 wurde ich in die US-Army eingezogen. Doch gelang es mir, als Organist, Waldhornist und Dirigent die Musik als Soldat weiterhin zu pflegen, da ich

in einem Militärorchester mitwirken konnte. Nach Beendigung der Militärzeit im Mai 1946 setzte ich mein Studium an der New Yorker Universität mit dem "Arts and Science Program" fort. Hier studierte ich u.a. Geschichte, Biologie, Anglistik, Französisch, dazu das Hauptfach Musikwissenschaft (Harmonielehre, Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts, Fugenkomposition, Beethoven, Wagner, Musikgeschichte, Geschichte der Oper, usw.) und das Nebenfach Germanistik (Grammatik, die Novelle des 19. Jahrhunderts, Goethe, Schiller, Heine, usw.). Gleichzeitig studierte ich Orgel bei Herrn Professor Van S. Whitted und Waldhorn bei Herrn Professor Robert Schulze (in der Manhattan School of Music). Ich spielte Waldhorn in Orchestern und in Kammermusikgruppen. Mein Studium beendete ich in der New Yorker Universität mit dem akademischen Titel Baccalaureus artium (B.A.) und den Ehrenauszeichnungen Phi Beta Kappa und Mu Sigma. 1949 studierte ich in The Graduate School of Arts and Science der New Yorker Universität nur noch Musikwissenschaft bei den Professoren Curt Sachs, Gustave Reese, Martin Bernstein, Philip James und Marion Bauer. Gleichzeitig nahm ich Unterricht in der Kunst des Orgelspielens bei den Professoren Heeremans und Coke-Jephcott und unterzog mich zwei Prüfungen, die zu den Titeln A.A.G.O. (Associate of the American Guild of Organists) und L.T.C.L. (Licentiate of Trinity College, London) führten. Ich unterrichtete auch einige Semester als Hilfs-Assistent in Harmonielehre und las eine Einführung in die Musikwissenschaft an der New Yorker Universität. 1953 erlangte ich in der New Yorker Universität den Titel Magister artium (M.A.) durch die Dissertation "The Transition of Passion Music into its Oratorio Form as illustrated by the Setting according to St. Matthew by Johann Sebastiani". Es beurteilten mich die Professoren Sachs, Reese und Bernstein. 1953 gewann ich ein Fulbright Stipendium für ein einjähriges Studium an der Hochschule für Musik

in München. Dort studierte ich Orgel bei Herrn Professor Karl Richter, Waldhorn bei Herrn Professor Hans Nöth und Musikwissenschaft bei Herrn Professor Dr. Erich Valentin. Nach einem Jahr bestand ich die Abschlußprüfung der Hochschule (Reifezeugnis mit Hauptfach Waldhorn). 1954-55 hörte ich Vorlesungen in Musikwissenschaft an der Universität München. 1955 setzte ich mein Studium an der Freien Universität Berlin fort. Hier studierte ich im Hauptfach Musikwissenschaft bei den Herren Professoren Dr. Adam Adrio, Dr. Kurt Reinhard und Dr. Hans-Heinz Dräger und im Nebenfach Kunstgeschichte bei den Herren Professoren Dr. Hans Kauffmann und Dr. Fritz Baumgart.